المعرض السنوي لعام ١٩٩٣

لقد حقق فنانونا التشكيليون حضوراً متميزاً، ومكانة لائقة بين المبدعين، وقدموا لنا فناً أصيلاً ومبتكراً، وأعطوا في المعرض السنوي، الدلالات على هذا الحضور، والتميز، وتجاوزوا فيما قدموا من فن... كل وافد، وكل تأثر سلبي، وقدموا الأشكال الفنية القادرة على التعبير عن كل الموضوعات، وأبدعوا في رصد واقعنا، واكتشافه.

ولقد تجلىٰ ذلك في تعلقهم الشديد برصد المشكلات الإنسانية والاجتماعية، والسياسية، وتقديم هموم الإنسان العربي على هذه الأرض، ومشكلات الأمة التي تتصدى لكل محاولات الاحتواء، وتهديد الوجود، وطمس المعالم التاريخية والحضارية، والغزو بأشكاله الثقافية والفنية، والذي بدأ يتنامى في عالمنا المعاصر، محاولاً رد الفن إلى شكل فني واحد جاهز، وتبديل الشخصيات الفنية باتجاه الرؤية الموحدة، وذات المصدر المهيمن، سواء من حيث النقد، أو من حيث الجوائز الفنية العالمية، والتي بدأت بالبروز والتحدي، في عالم اليوم الذي نشطت وسائل الإعلام فيه، لتكريس فن بعيد عن الإنسان، وغريب عن مشكلات أمتنا العربية.

وسعى فنانونا إلى ابتكار لغة فنية خاصة بكل فنان، وتبلورت هذه اللغة الفنية من حيث مفرداتها الخاصة وملامحها العامة، وتقدم ما هو مشترك؛ من التزام بقضايا الأمة المصيرية، وذلك عن طريق فن تشكيلي يتوصل إليه كل فنان، من خلال تجربته وحدها، والتي تتفاعل مع ماهو مشترك، وعام، فالفنان يتجدد الآن... من خلال رؤية متماسكة، وعبر تعميق ماكان قد اكتشفه، والوصول إلى أقصى مايمكن أن تقدمه هذه اللغة الفنية التي ابتكرها مستقلاً، والتي هي ثمرة أكيدة لما اكتسبه، وما أخذه، لكن العطاء تجاوز كل أخذ، وحقق الهدف الأساسي لهذه المرحلة.

وهذا يدل على أن حركتنا الفنية قد أصبحت متمكنة من نفسها، وتجاوزت مرحلة الطفولة والأخذ، وكذلك مرحلة رد الفعل السلبي، إلى مرحلة النضج التي تدل على استقرار كل فنان على شكل فني، قد ارتضاه لنفسه، ولغة خاصة تتفاعل مع الآخرين، من حيث الأهداف المشتركة، لكنها تتفرد بما هو شخصي، هو ثمرة الإبداع، والإضافة الضرورية ليكون لكل فنان حضور خاص.

وهذا يعني أن حركتنا التشكيلية، قد ترعرعت في ظل رعاية كريمة، وضمن مناخ حر، نفخر به

جميعاً، وفي ظل هذه الرعاية تتجدد التجارب، وتتفاعل الاتجاهات، وتتعدد الشخصيات، كل تجربة تأخذ مكانها، وتفسح المجال لغيرها لتتابع بحثها، وذلك في معرض سنوي فيه كل أشكال التعبير الفني، وفيه كل التيارات الفنية، وفيه كل الأنغام، التي تعزفها آلات مختلفة، وتتناسق هذه الأنغام في وحدة هي المحصلة لهذه التناغمات، ولكل دوره، ولكل آلة مكانها، ودورها المميز الذي تؤديه... وهكذا ندرك أهمية الحوار بين المدارس والشخصيات، والتقاء الفنان الكبير الذي خاض التجربة، وتوصل إلى ماتوصل إليه، مع الفنان الشاب الذي يشق طريقه، والذي يسعى إلى أن يتكوَّن، وحوار اللوحة مع اللوحة، والتمثال مع التمثال، في صالة تضم الجميع، وتفسح المجال أمامهم... ليتنافسوا بحرية تامة.

وهذا كله، ما كان ليتحقق، لولا الرعاية الكريمة التي قدمها السيد الرئيس حافظ الأسد رئيس الجمهورية العربية السورية، وقائد أمتنا، وراعي مثقفينا، وفنانينا، الذي أعطى، ويعطي لأمته الكثير في الزمن الصعب، والذي وفر لنا ما ينعم به فناننا من دعم، ورعاية، ومن تقدير للمبدعين وتكريم لهم، وكان آخرها قرار تاريخي بالموافقة على إقامة متحف للفنون التشكيلية في (دمشق) ليكون صرحاً حضارياً، يشاد إلى جانب مكتبة الأسد، والمسرح القومي، والمعهدين العاليين للموسيقا والمسرح، ومدينة السينما، ولسوف يكون هذا المتحف الوسيلة الرئيسية لحفظ تراثنا التشكيلي، للأجيال القادمة، ولسوف يقام بناء يضاف إلى مايشيد من عمائر هي حضارة في حد ذاتها، وهي تقدم لنا سورية اليوم والمستقبل.

وأخيراً تحية للفنانين التشكيليين الذين أبرعوا اللوحات والتماثيل وقطع الحفر والخزف والتصوير الضوئي، والذين قدموا العطاءات الجديدة، التي تجمعت في هذا المعرض السنوي، والذين يؤكدون على انتمائهم لأمتهم، والتصاقهم بشعبهم، وسعيهم المستمر ليكونوا على قدر المسؤولية التي أنيطت بهم، والذين أعطوا هذا التراث الذي يتجمع لدينا ليكون متحفاً للأجيال نحفظها ونشيد بالمبدع الذي قدمها، ونكرمه في كل مناسبة.

طارق الشريف

مدير الفنون الجميلة

مَفهُوم النهضَة

في الفن التشكيلي العَربي

طارق الشريف

لقد بدأت النهضة العربية الحديثة، في الفنون التشكيلية في نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، تحت تأثير الفن الأوروبي، ونتيجة للاحتكاك المباشر مع الفن الغربي، ومع إتجاهاته الفنية التقليدية في البداية، وقد عبرت هذه النهضة عن نفسها عن طريق قدوم عدد كبير من الفنانين الأوروبيين، إلى البلاد العربية، وإقامة عدد منهم.. لفترة من الزمن فيها، ثم عن طريق سفر عدد من الفنانين العرب إلى البلدان الأجنبية، لدراسة الفنون، وتأثروا بمدارس الفن المختلفة، وتلقي التدريب في المعاهد الفنية المتنوعة.

ولقد ارتبطت النهضة الفنية التشكيلية، بالنهضة العربية الحديثة، وترافقت معها، وتأثرت بالدعوات المختلفة التي دعا إليها المثقفون والكتاب، ورجال السياسة، بأن على العرب... الاستفادة من تقدم (الحضارة الأوروبية)، وماتوصلت إليه هذه الحضارة من تطور في مجالي العلوم والثقافة، وضرورة مجاراة [الغرب] في تقدمه العلمي، ولتحقق الدخول في المجتمع المعاصر، ونلاحق مايستجد من مكتشفات، ومايتطور عندهم من أساليب الحياة، وفي كافة مجالات المعرفة والثقافة.

وتأثرت هذه النهضة، بالتطور الذي حققه الوعي القومي العربي، والنهوض الذي شهدته الأمة العربية في هذه المرحلة من تمرد على (الحكم العثماني)، ودعوة إلى ربط النهضة بالأخذ بالحضارة الغربية، والابتعاد عن التخلف الذي أصبحت تمثله الدولة العثمانية.

ولقد تعرضت علاقات العرب بالغرب، إلى اشكالات كثيرة، وذلك نتيجة للأطماع الاستعمارية للمنطقة، ونظرة التعالي التي نظر الغرب إلى العرب، و(الدونية) التي شعر بها الكتاب والمثقفون العرب، والاحتكاك المباشر بين (قومية) تريد النهوض، وتسعى للحرية والوحدة، واستقلالها القومي، وبين القوى الاستعمارية التي برزت أطماعها في المنطقة، والتي سعت إلى الهيمنة، كي تمنع التطور وتبقي التخلف وعن طريق شتى الوسائل، لأن بقاء التخلف يفسح المجال لها كي تستمر في استعمارها للمنطقة.

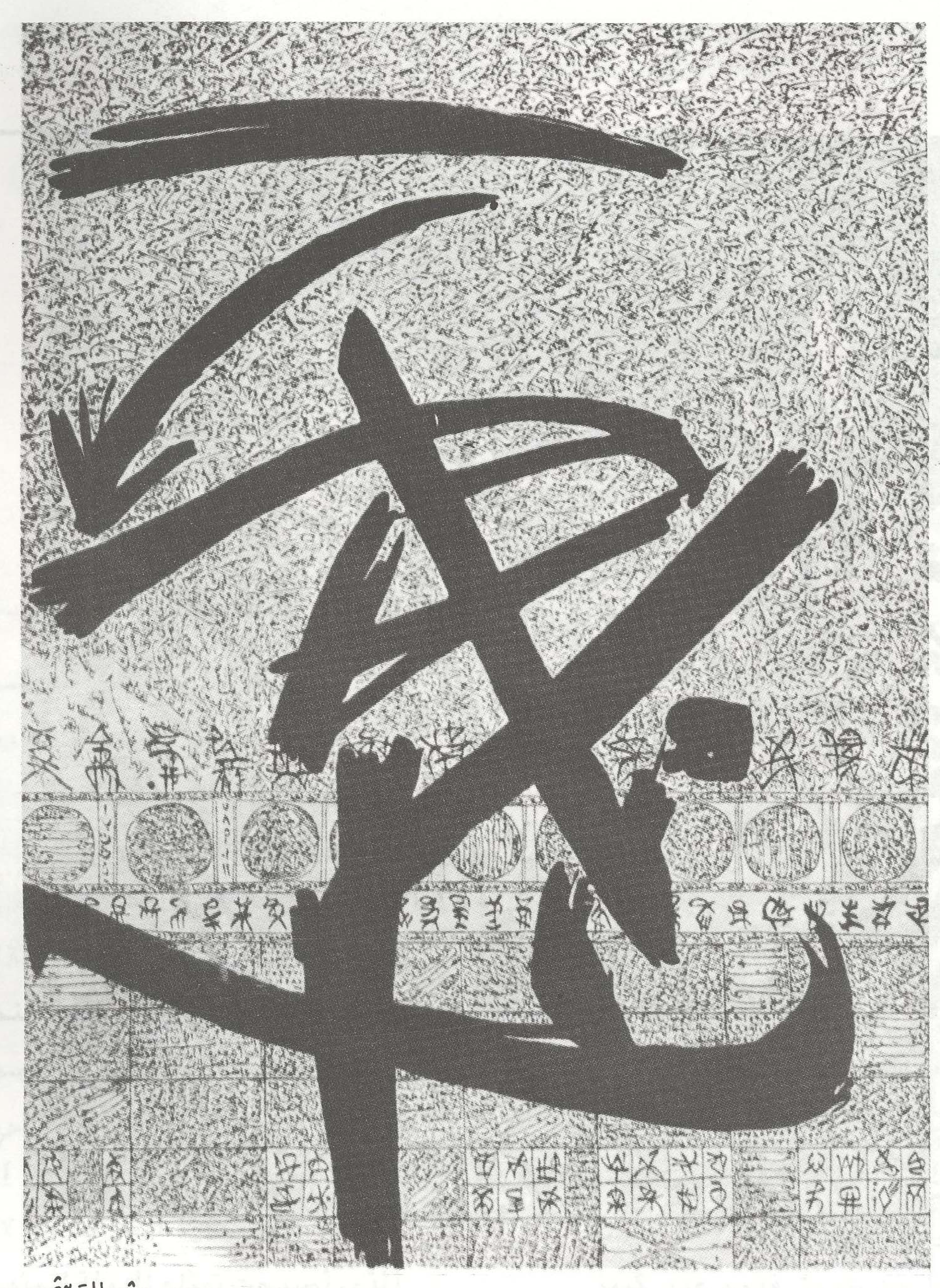


أحمد فؤاد سليم
مصر - ١٩٣٦

وهكذا أصبح الفن التشكيلي العربي، أحد أبرز الوجوه التي تأثر العرب بها بالغرب، وأحد أهم المجالات التي أخذها العرب فيه من المدارس الغربية والإتجاهات الفنية، والتي ندين للغرب فيها ماحققناه من تطور، متأثرين بفنانيه، ورؤيتهم للفن، وطريقة التعبير، والنقد.

وفي نفس الوقت، أصبح الفن التشكيلي مجالاً واسعاً، حقق الفنان فيه شخصية مستقلة لها خصوصيتها، ولقد ازدادت هذه الشخصية وضوحاً، وقوة مع الزمن، وذلك مع تطور الوعي الذاتي القومي العربي، وسعيهم إلى التحرر من التبعية الكاملة للفن الغربي، والوصول إلى ذاتية ثقافية خاصة، تبحث عن أصالتها، وهويتها المتفردة، وسواء من حيث المواضيع التي تطرحها اللوحات أو التماثيل، أومن حيث الأشكال الفنية، والمضامين الإنسانية.

وهكذا أصبحت الفنون التشكيلية العربية المعاصرة في الوطن العربي، تعبرتمام التعبير عن الواقع الإشكالي للثقافة العربية المعاصرة، والتي تريد الاستفادة مما حققه الثقافة الأوروبية والغربية، وفي نفس الوقت لاتريد (التبعية) لها، لأنها تريد شراكه بين طرفين متساوين، وذلك لأنه هناك من يريد



رشيد القريشي - الجزائر - ١٩٤٧

ثقافة هيمنة، وتسلط، من طرف، وتبعية من الطرف الآخر. ولهذا ترابطت ظروف الفن التشكيلي العربي بظروف الواقع العربي، منذ الانفصال عن الامبراطورية العثمانية، وحتى إستقلال كل قطر عربي، ولقد عبر الفنانون عن هذه التبدلات ورصدوا الواقع، وقدموا الرؤية الفنية المتنوعة التي تعكس تارة القبول بالتأثر، أو تمجيده أحياناً، أو رفضه رفضاً مطلقاً، أو البحث عن حلول أخرى، توفيقية أحياناً، أو صياغة إبداعية جديدة، فيها التأثر، وفيها الإبتكار، والإبداع، والأصالة.

فقد مرت المرحلة الفنية بمرحلة التأثر بالمرحلة العثمانية، ودون تبدلات تذكر إلى المرحلة التي بدأت الاستقلالية فيها بالتكون، وبروز الأشكال الفنية المتنوعة، التي استخلصها الفنان من تراثه، ومن واقعه الخاص، والتي ترافقت مع نمو [الوعي الوطني] و[القومي]، والتي جعلت الموروث.. والوافد يتفاعلان لتقدم الفن التشكيلي العربي المعاصر، وذلك عن طريق تجارب فنية لها حضورها الفني، وقد عبرت عن نفسها بابداع شخصي، له أكثر من جانب، لأنه يتجاوز الماضي،

والوافد، إلى فن$المستقبل.

وهكذا، انتشرت كل المذاهب الفنية، وانتشرت كل التيارات من [الواقعية] إلى [التجريد و[ماعُده] وذلك ضمن مفهوم خاص، فالفناه يأخذ.... التيار الفني، ويعالج م|ضوعات محلية أو قومية، ويحاول أن٢يخضع هذا التيار إلى (الواقع) يةذد عنه كل ماهو غير قادر على البقاء، ويضيف إليه ماهو أهل للحياة، يضيف شيئاً ما، وهكذا فهم الإبداع الفني على أنه ليس [ابتكاراً] من العدم، ،ليس قفزة في المجهول، بل تأليفاً، وابتكاراً، وإبداعاً لايتعارض مع مفاهيم الإبداع المعروفة، والتي ترى أن الابداع الفني ليس انقطاع الجذور عن العالم، وليس الإنعزال عما نراه من تطورات، أو الانغلاق على التجارب، كما أن الابداع يحتاج إلى [الجذور المحلية]، و[القومية] ليتأصل في المكان، ويتفاعل مع الإنسان الذي يعيش ويتفاعل متأثراً بماضيه العريق، ومشكلات الواقع، والسعي إلى [المستقبل].

أولاً: مرحلة الرواد

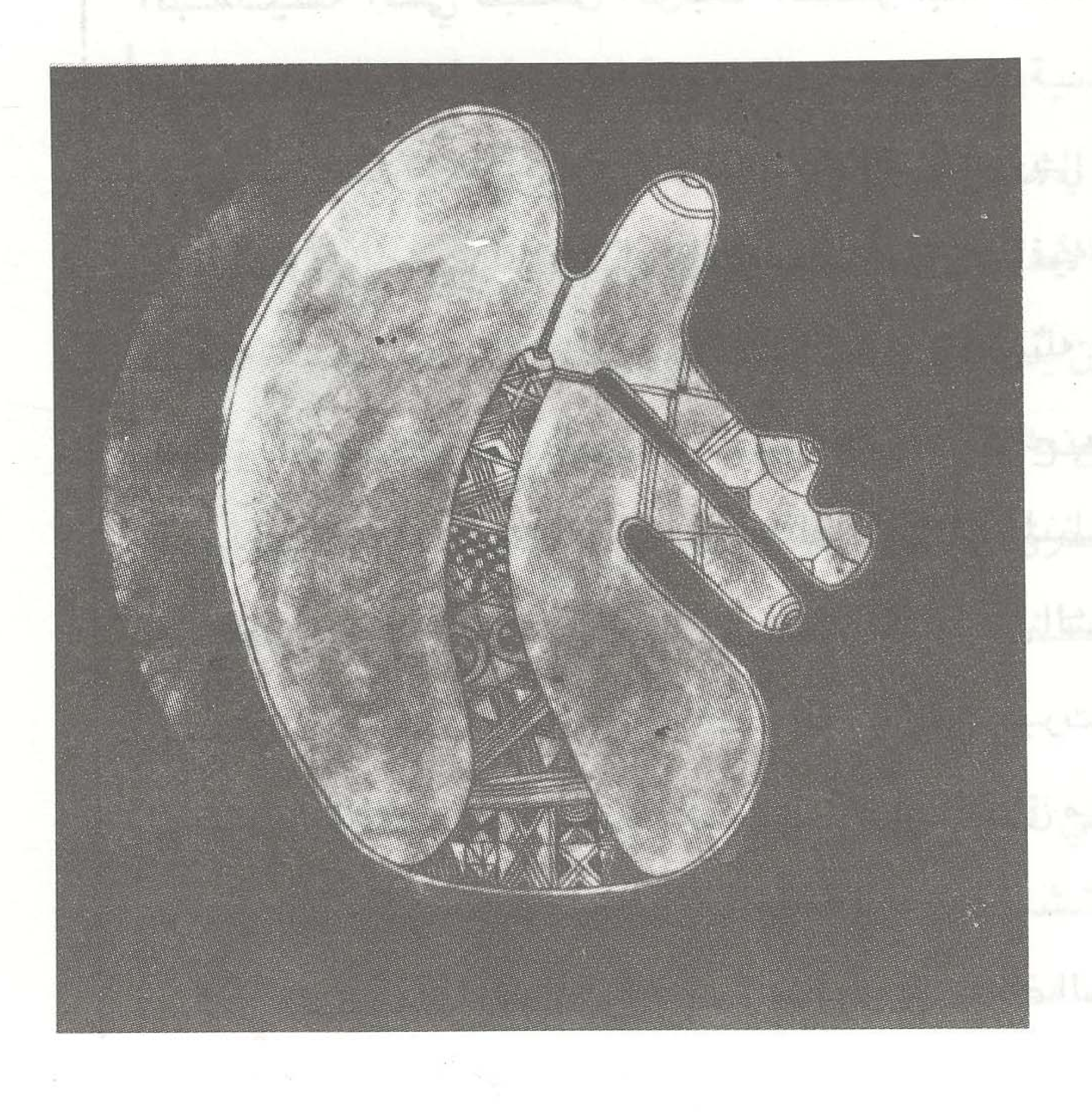
كانت البداية مع الرواد، الذين بدلوا المفاهيم الفنية المتوارثة، والقيم الجمالية التقليدية والمتوارثة، والتي كان الفن فيها مرتبطاً بالزخارف والعمائر، والكتب والحاجات اليومية، والتي جعلت من الفنان صانعاً ماهراً، وحرفياً متقناً لحرفته، وقد ورث الحرفة عن أبيه وجده، وقد ارتبط بالتقاليد الموروثة والمستمرة، وإبداع على أساس تجويد ماكان اكتشفه، ودون تجاوز له، إلا في أضيق الحدود، وذلك لتلبية الحاجات اليومية، والتزيينات الداخلية للبيوت، وضمن تقاليد تقنية معروفة، وعن طريق المواد المألوفة.

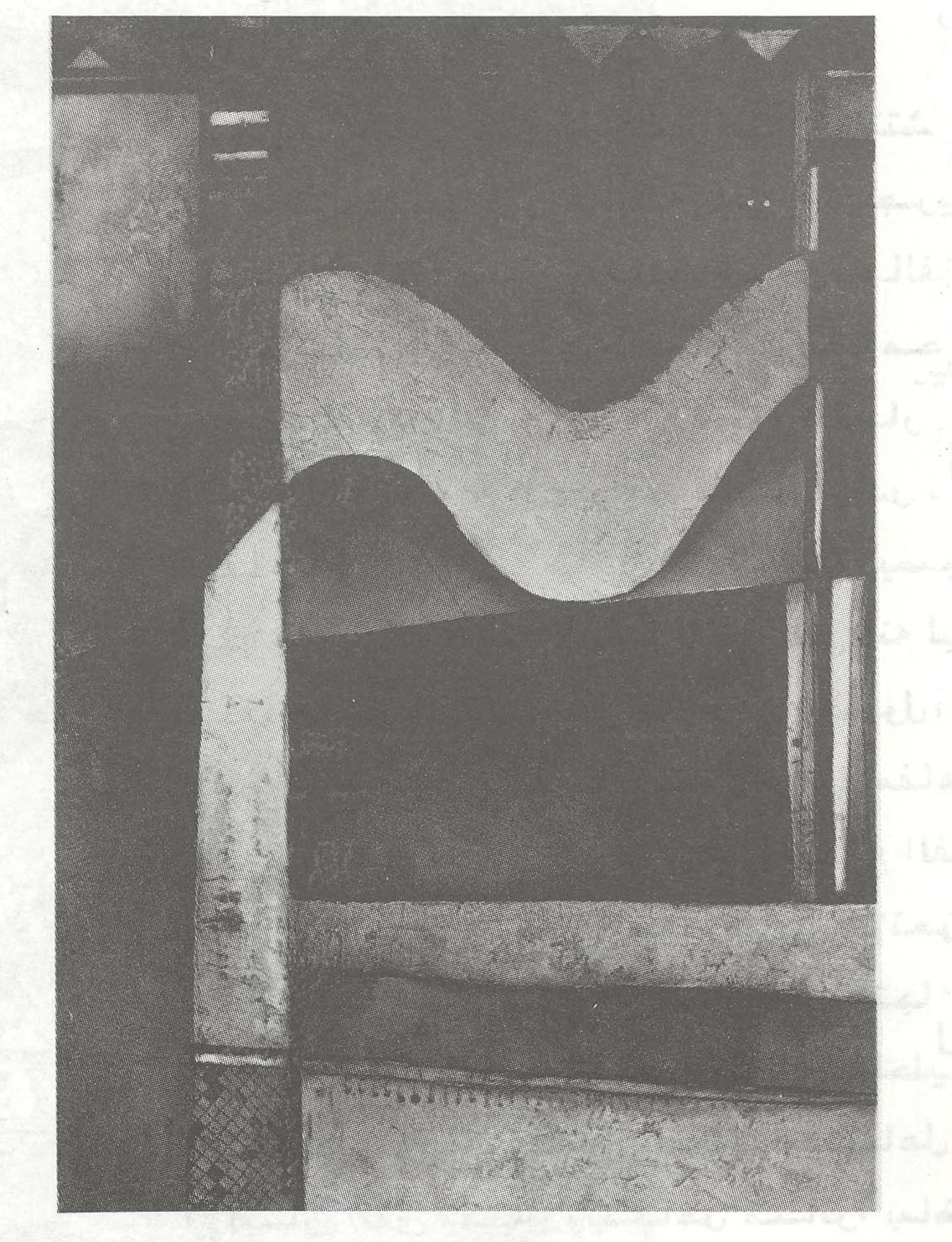
وحين بدأ الفنانون بالتأثر بالمفاهيم الأوروبية، والجماليات الوافدة، التي نشأت في عصر النهضة الأوروبي، والتي جددت التقاليد اليونانية وأحيتها، وقد دأب الفنان الأوروبي على إعلاء



حليم جرداق - لبنان - ١٩٢٣

فريد بلقاهية - مراكش ١٩٣٤





محمد بناني – المغرب – ١٩٤٣

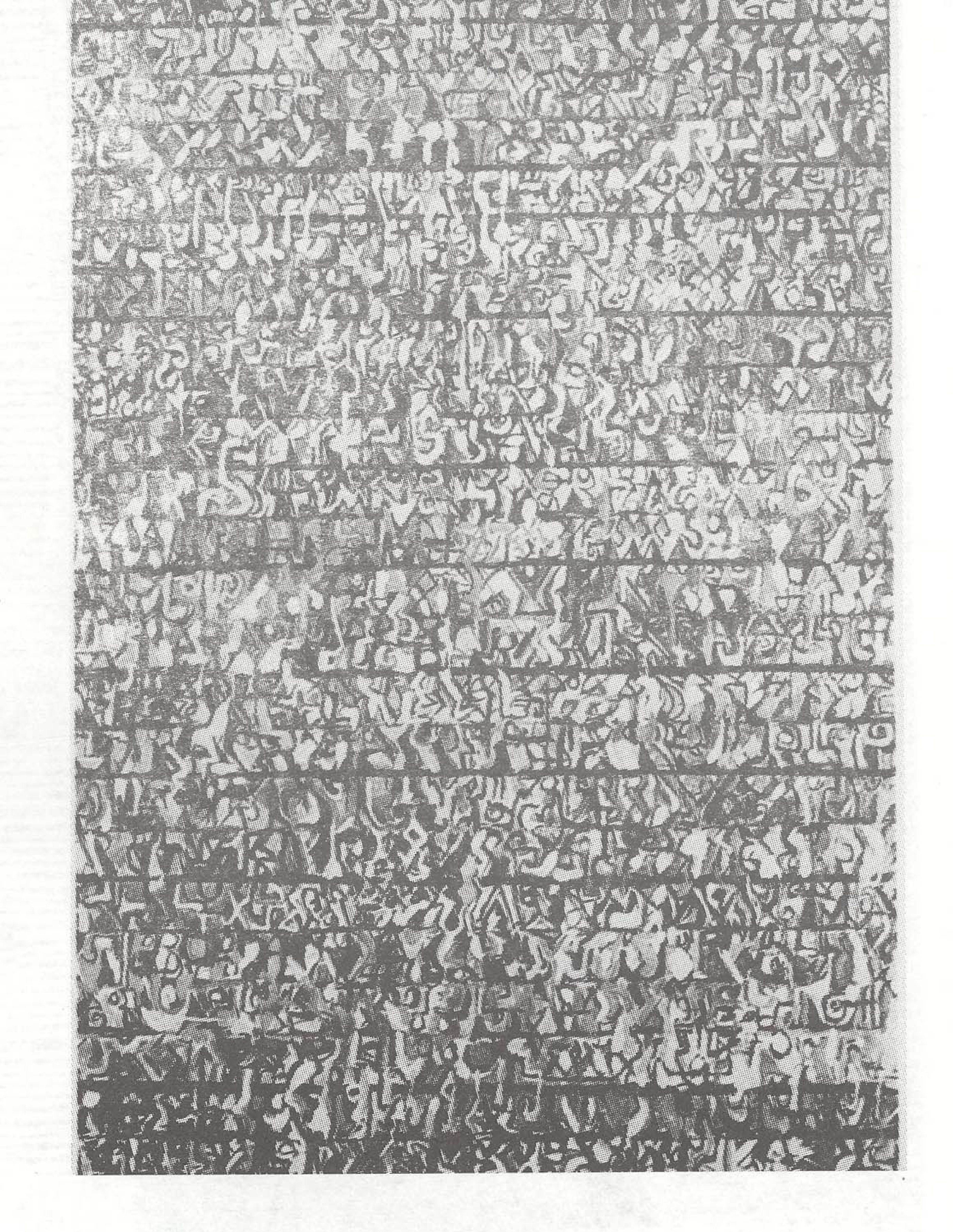
شأن العمل الفني الذي يرسم على القماش، ويستقل عن الجدار، أو على قطعة من الخشب تعد اعداداً خاصاً، وللعمل الفني استقلاله الكامل، يرسم على مستطيل أو مربع، ويشبه [النافذة]، وله أبعاده، ويحدد مشهداً معيناً من الواقع، أو من الخيال، أو بإضافات معينة، وقد تكونت المحترفات الفنية التي تنتج هذه اللوحات، وكانت مرحلة ارتبط الفنان بالرعاة يرسم لهم، من ملوك وأباطرة ورجال كنيسة، وأثرياء مختلفين، ثم استقل بلوحته... ليرسم مايشاء، سواء من حيث الموضوع أو الصياغة الفنية، والتقنية، وأصبحت اللوحة تمثل رؤية الفنان الشخصية، لأنه يوقع عليها، ويمكن تداولها بين الناس مثل أية سلعة، ولم يكن هذا ممكناً قبل اختراع هذا النمط من الفن، وانتشاره.

وحققت هذه النقلة النوعية في الفن التشكيلي، ثورة في الفن التشكيلي، استقلت اللوحة عن العمارة والكتاب وأماكن العبادة والحاجات اليومية، وانفتح الباب على مصراعيه أمام ليعبر عما يشاء حراً من كل وصاية، وحققت الحركة الفنية الأوروبية إنتصارها، وتميزت اللغة الفنية، وتجددت وسائل التعبير كلية، وقدمت اللوحات الفنية التي تميزت، وحققت للفنان التشكيلي إمكانية رسم لوحة بلغة خاصة به، يبتكرها مجدداً، وأصبح العمل الفني يُعْزى لصاحبه، ويرتبط بمن أنتجه، ويرسم فيه مايشاء، ثم يقدمه في معرض فني، ضمن متحف أو صالة عرض، وقدم الفنان أشكال التعبير الفنية المختلفة، حتى وصل إلى التجريد، ومابعده.

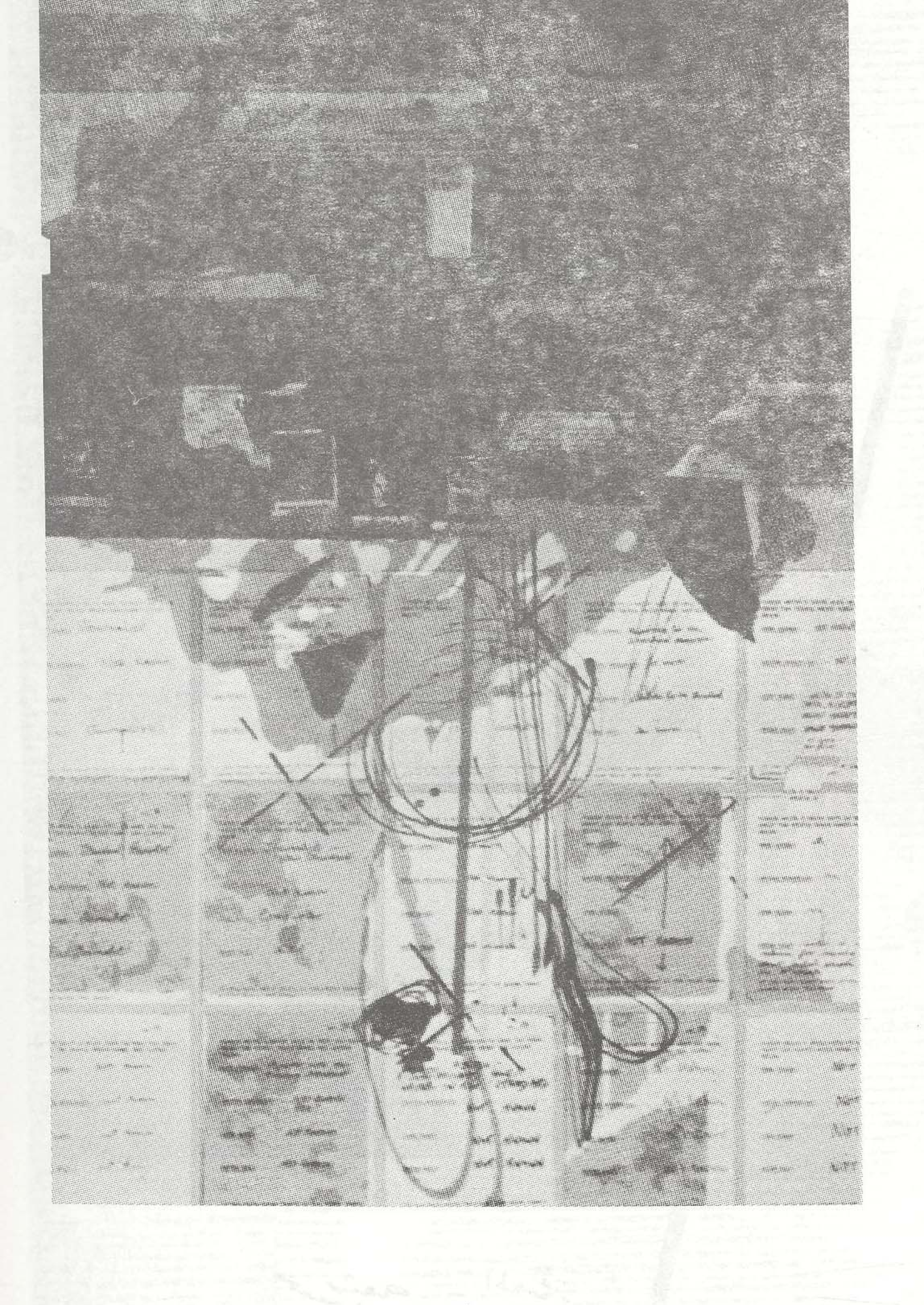
وحين أخذ الفنان التشكيلي، بكل هذه المفاهيم، فتحت أمامه آفاق التعبير واسعة ولكنه في البداية اتجه إلى الواقعية أو الانطباعية، وكان عليه أن يرصد البيئة، ويرسم الحياة اليومية والناس، ويؤلف لوحات (مناظر) أو (وجوه) أو (طبيعة صامتة) على ضوء الواقع والبيئة ومافيها، محاولاً مجاراة الفنان المستشرق، والتفوق عليه، ولهذا فقد اقتصر على الصياغة ((الواقعية))، أو أحياناً التحويرات البسيطة التي تجعل الوجه أكثر جمالاً، أو الطبيعة مقبولة أكثر.

ويرجع الباحثون بداية الاحتكاك مع الفن الأوروبي إلى [الاستشراق الفني]، الذي مثل الاهتمام بالشرق، ومافيه من معالم، والرغبة عند الغرب للتعرف على الشرق، ومايمثله هذا الشرق من مصالح مادية، وقد اختلطت هذه المصالح بعدة أمور فكرية ودينية وفنية، إذ انضم الفنانون إلى المنظرين السياسيين، والإداريين الاستعماريين، الذين كتبوا عن الشرق وتحدثوا عنه، ورسم الفنانون اللوحات الفنية التي عبرت عن الاستشراق، وقدموا تراثاً فنياً كبيراً، إذ أصبح الشرق محور موضوعاته، والتي عبرت عن الرؤية الغربية للشرق.

وفي الحقيقة مر الاستشراق بعدة مراحل، إذ كانت البداية



محجوب بن بله - الجزائر

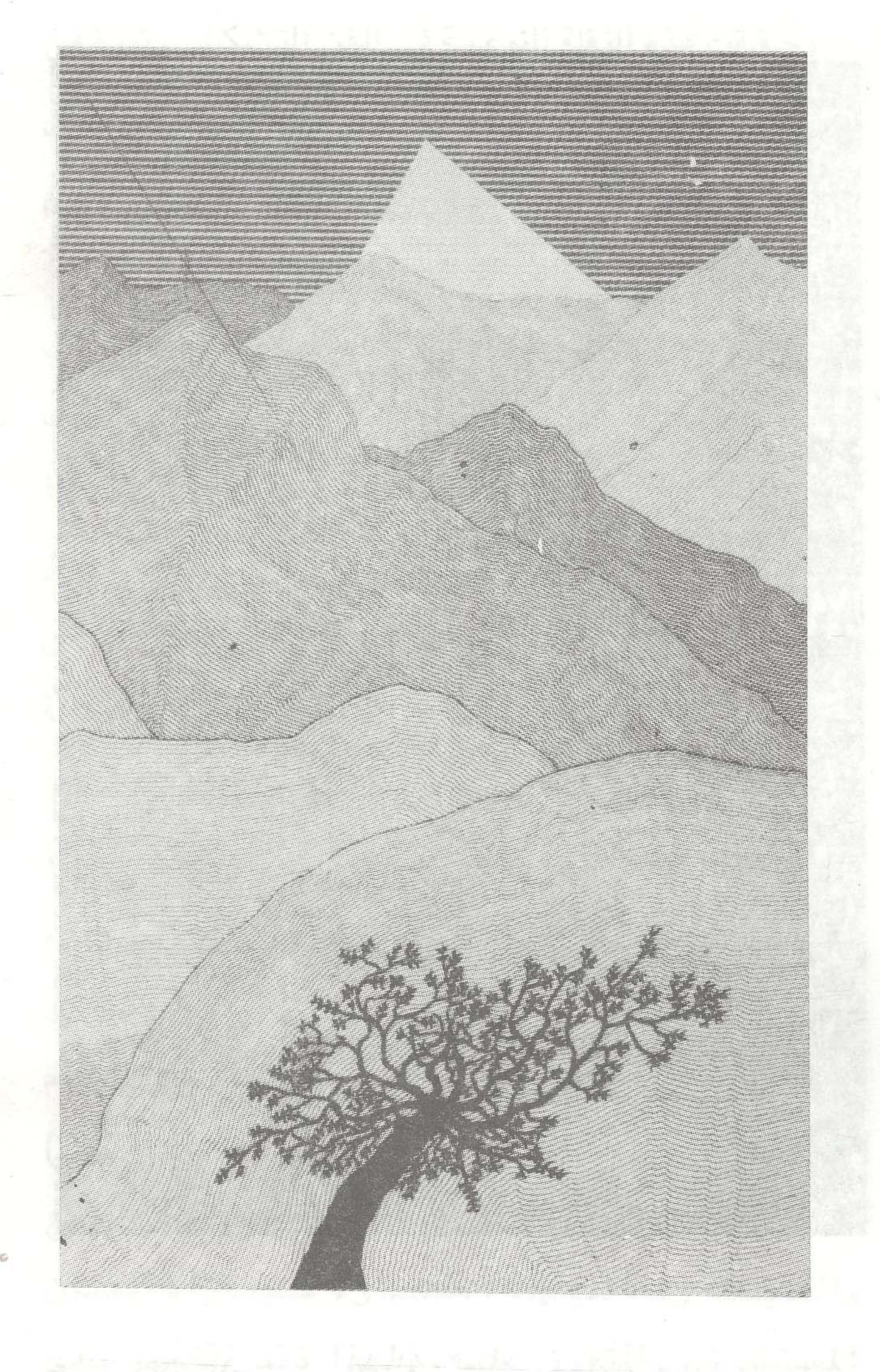


محمد الرواس - لبنان - ١٩٥١

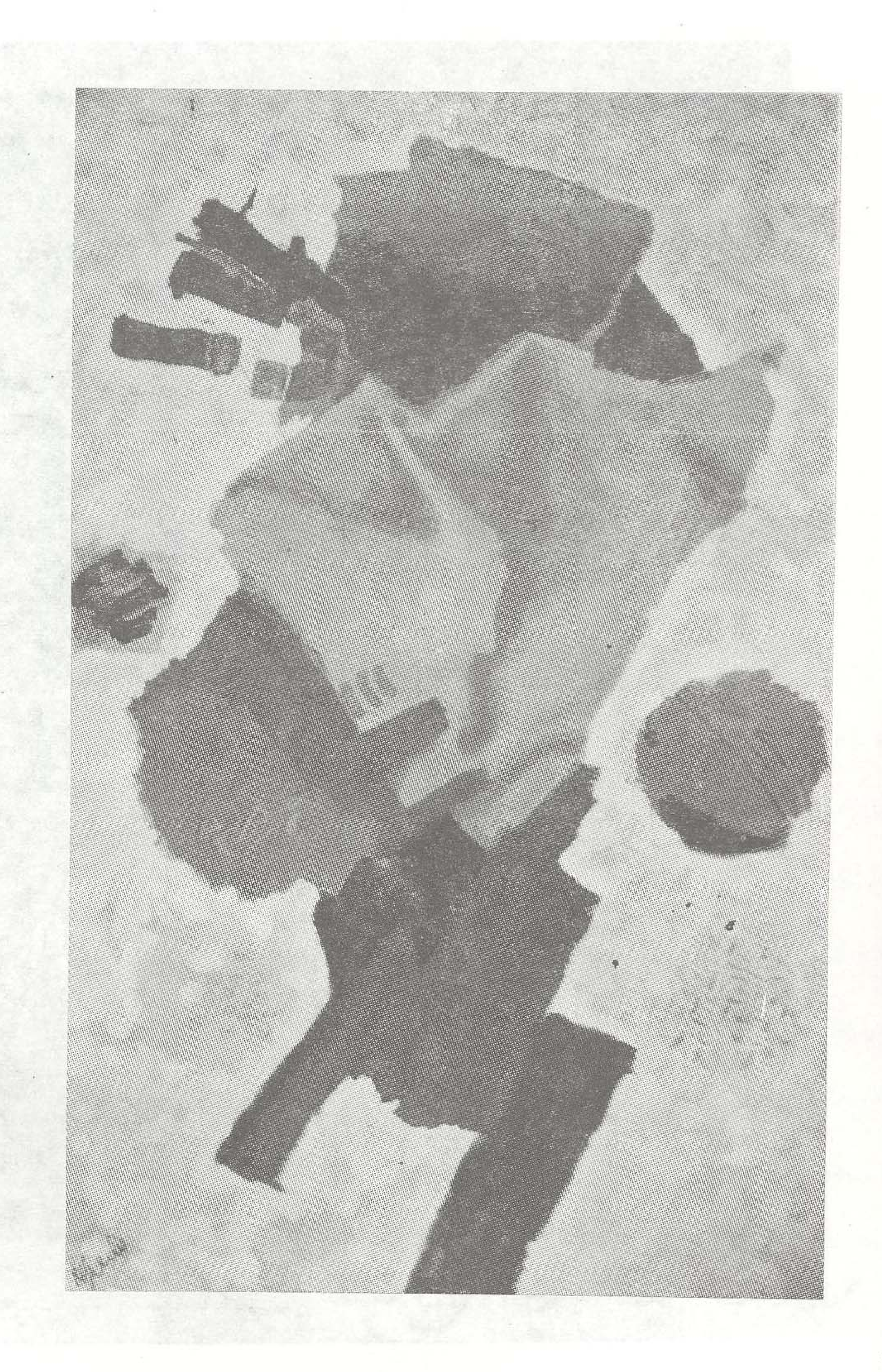
رومانسية، ثم اتجه إلى الواقعية التسجيلية، وذلك حين زار الفنان الشرق ونقل المشاهد التي رآها، لكن الاستشراق الفني الأعمال المنصفة إلا في مراحل متأخرة، حين بدأ الفنانون يدركون أهمية الأشكال الفنية اللاأوروبية التي تجدد الفن، بينما الأعمال الفنية الأخرى لم تقدم إلا الصورة السيئة عن الشرق، تعكس نظرة التعالي الأوروبية، والتي تعرض شرقاً متخلفاً لتبرر استعماره، وذلك لأنه غير قادر على حكم نفسه.

وفي الوقت نفسه عمل بعض الفنانين المستشرقين في التعليم، وساعد هذا كله على إيجاد فنانين محليين، تصدوا لرسم الواقع حولهم بالصياغة الواقعية، محاولين أن يعطوا صورة أكثر انسانية عن الواقع، وفهموا بيئتهم، وعرفوا كيف يقدموها في لوحاتهم، متجاوزين فن الاستشراق، وساعدهم على هذا، التحدي للفن الأوروبي، الذي جعل الفنان يبذل الجهد ليكون قادراً على رسم مناظر بلاده، وتكون اللوحة أفضل من تلك الاستشراقية.

وهكذا تبدلت النظرة الفنية تحت تأثير الفن الغربي، وأخذ الفنانون يجارون الأوربيين في رسومهم للأوابد والناس، وهم مزودون بفهم أنضج لهذا الواقع.

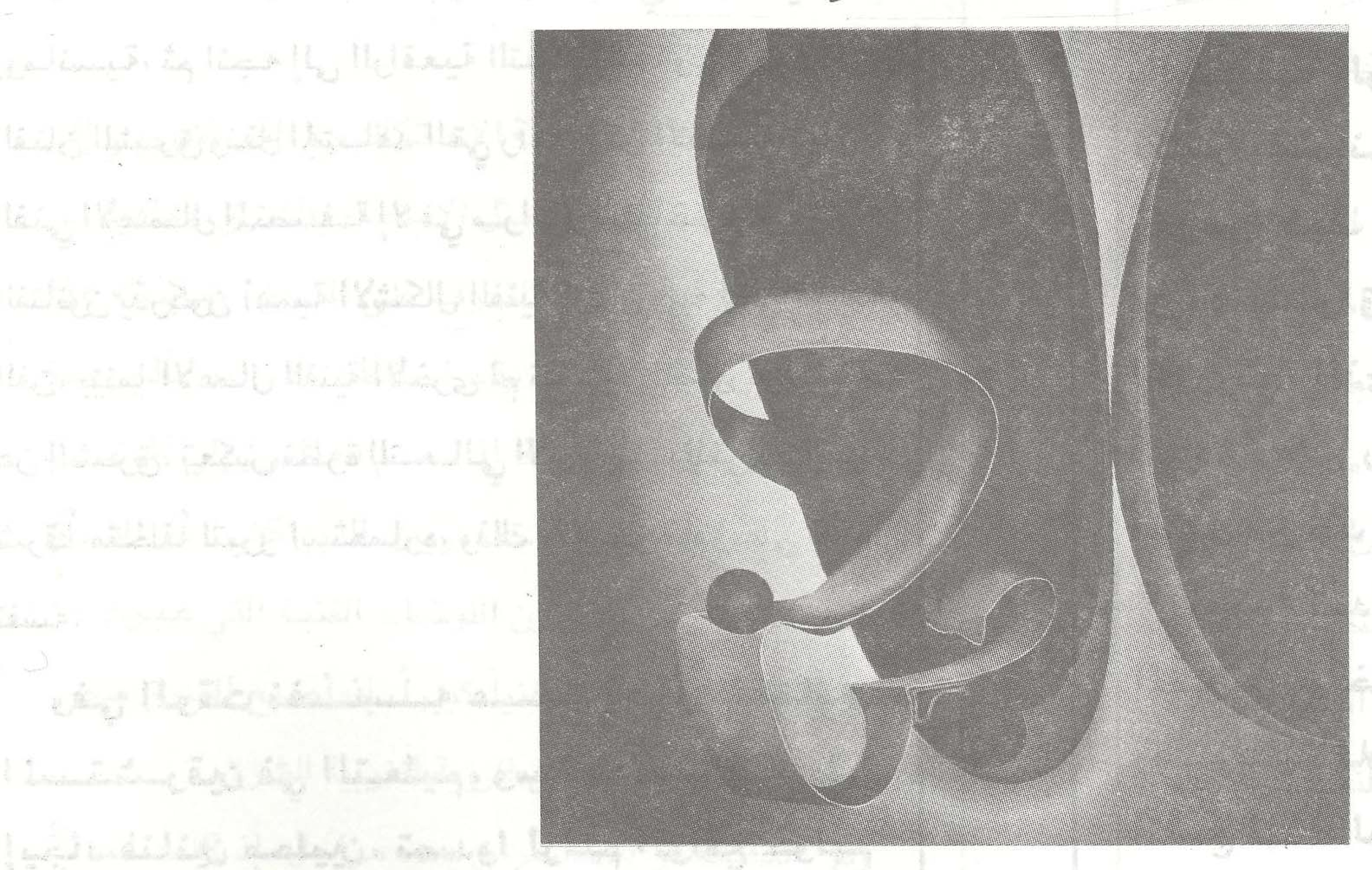


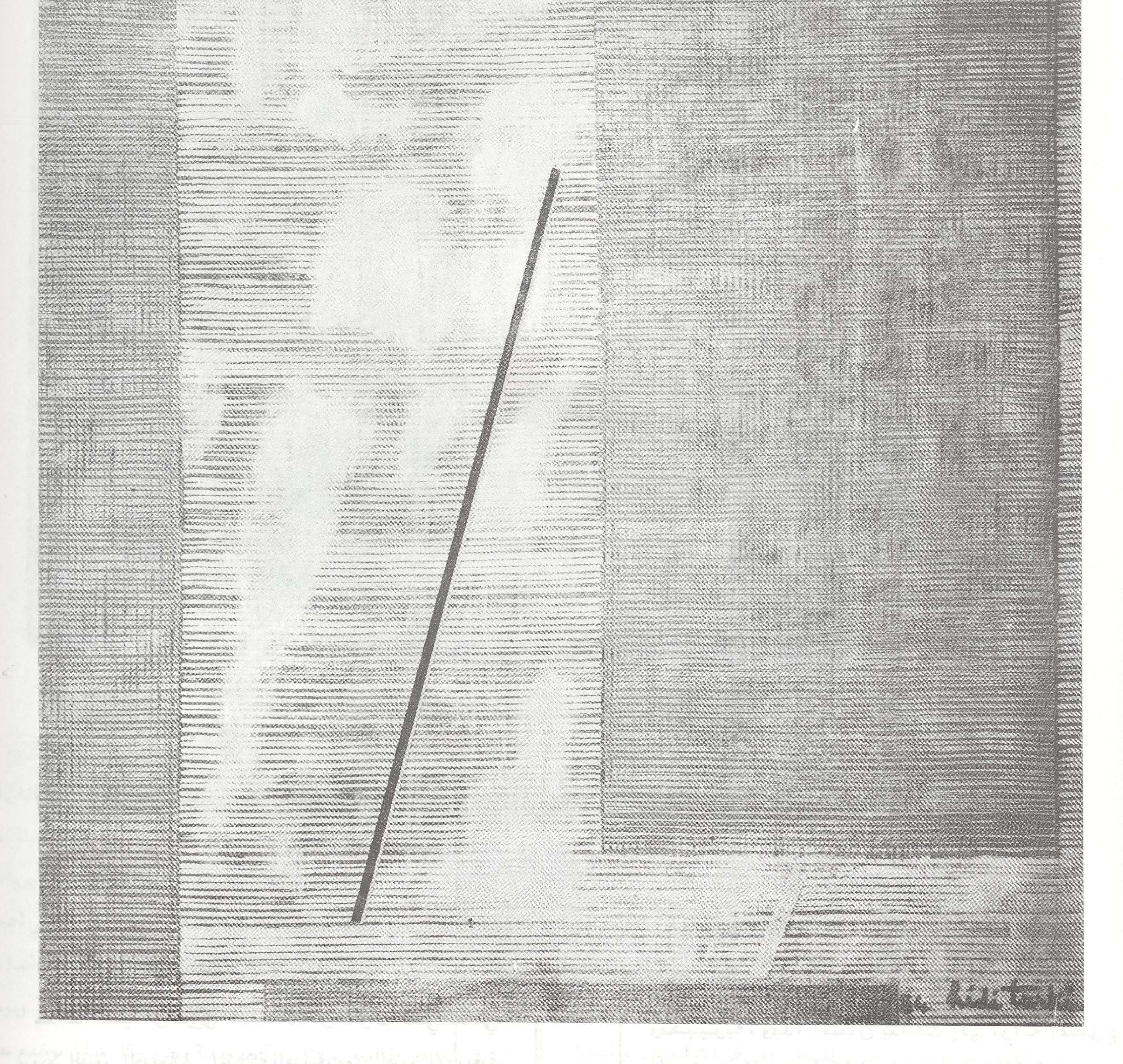
فؤاد الفتيح - اليمن - ١٩٤٨



محمود شبعة - المغرب

عبدالرسول سلمان - الكويت ١٩٤٦

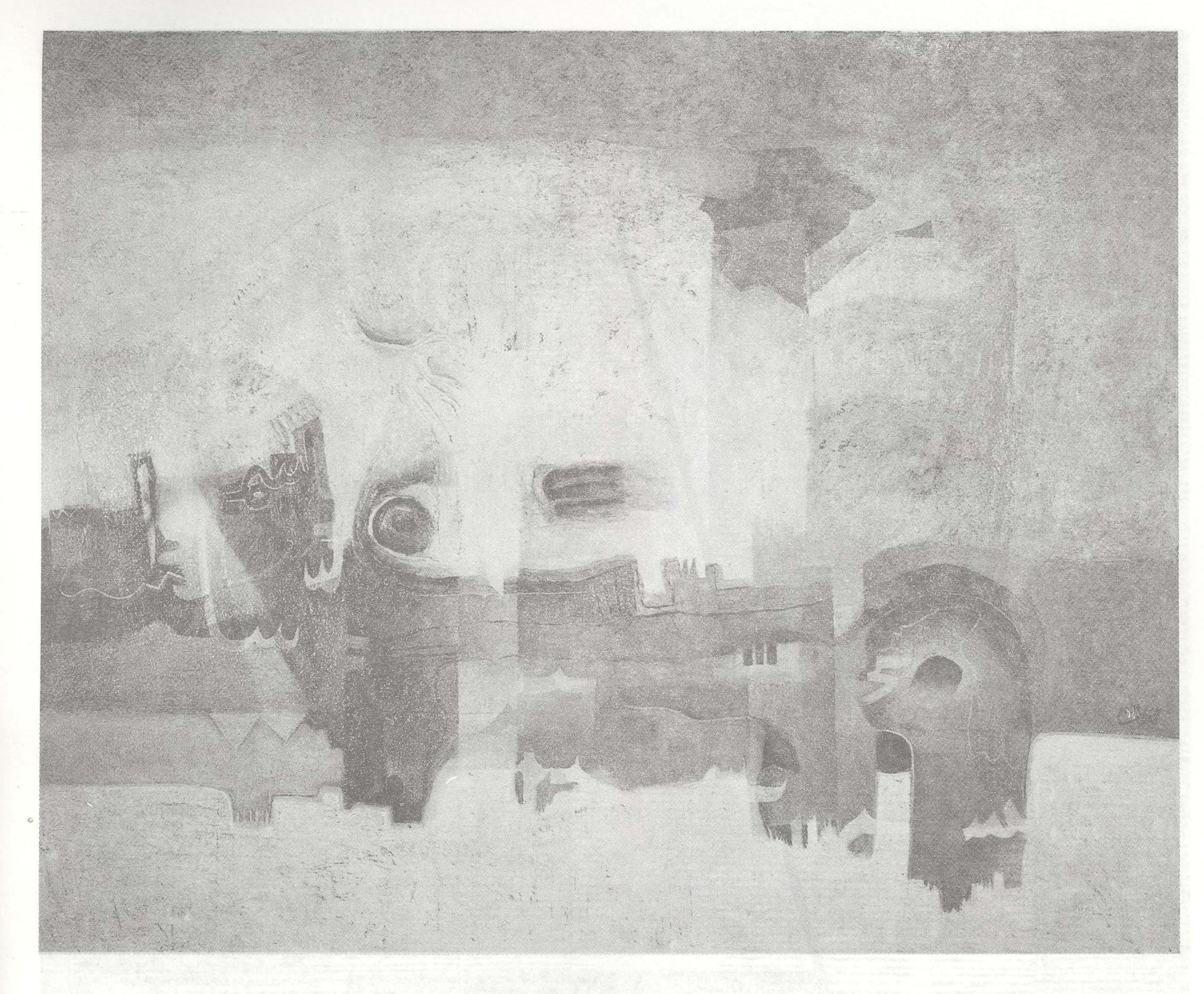




الهادي التركي

ثانياً: الجيل الثاني؟

كما تأثر الجيل الأول من الفنانين الرواد بالواقعية والإنطباعية، ومايدور في فلكهما، فإن الجيل الثاني من الفنانين قد تأثر بالحداثة الفنية، وعلى اختلاف أساليب التعبير الفنية التي أتت، وذلك نتيجة لعدة عوامل لعل أهمها هي أن الفنان التشكيلي قد بدأ يضيق ذرعاً بالأساليب التقليدية التي تحد من قدرته على التعبير، وتجعله في أضيق نطاق، ولهذا كان لابد له من أن يبحث عن وسائل تعبير أكثر تحرراً، وأكثر حيوية، وهكذا اكتشف أن الفنان الأوربي الحديث قد بدأ



ابراهيم العزابي - تونس.

حداثته الفنية عن طريق الاستفادة من التراث الفني العالمي، ومن الفنون القديمة في المنطقة العربية، ومن الفنون الافريقية، واليابانية، والروسية الشعبية، وهكذا بدأ يرفض أساليب التعبير الأوروبية النهضوية ويشكك فيها كما فعل الفنان الأوروبي الحديث.

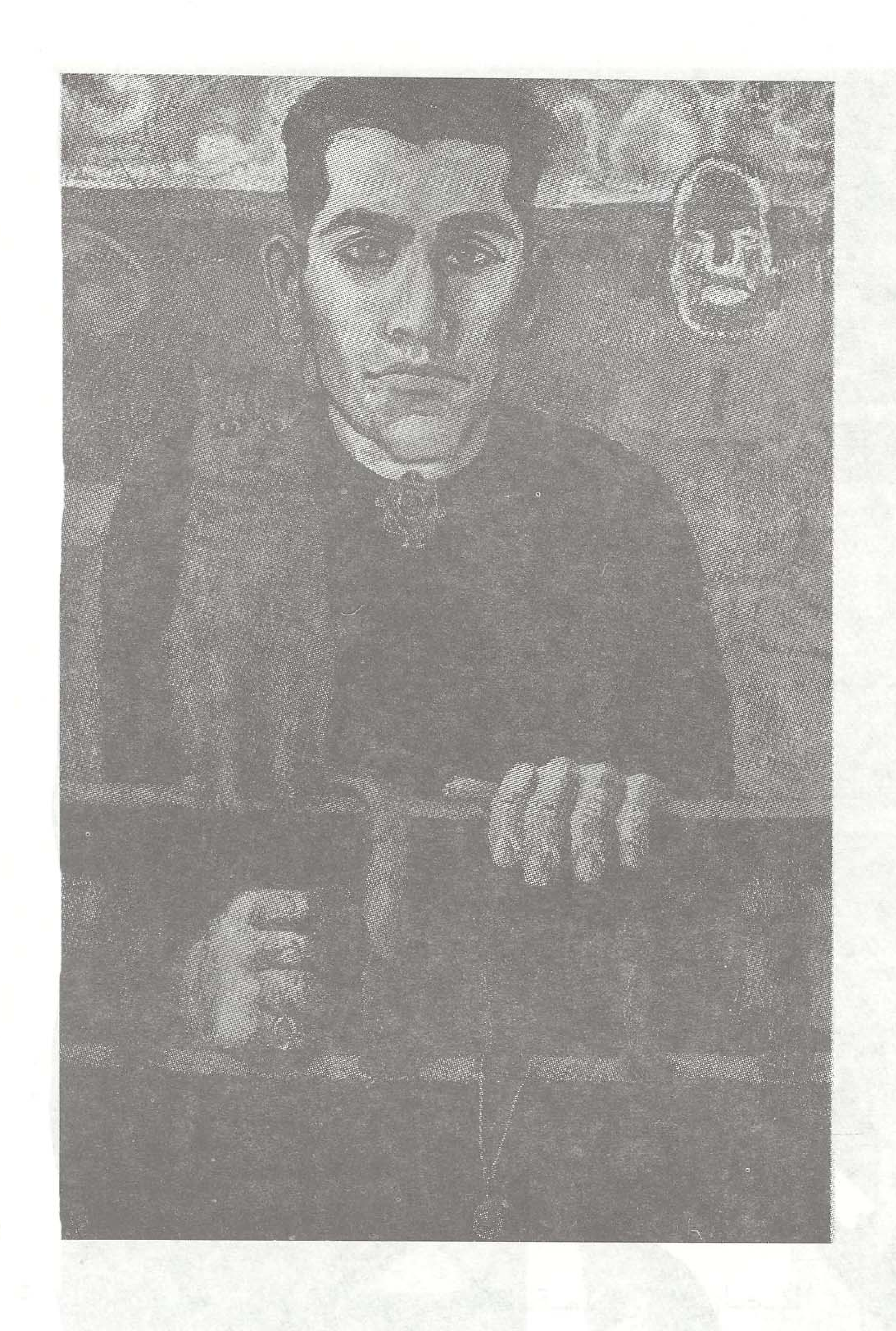
وهكذا انتشرت الاتجاهات الحديثة، من سيريالية إلى تكعيبية، ومن وحشية إلى تجريدية، وتعبيرية، وبدأ الفنان يلتفت إلى تراثه المتنوع القديم، وإلى مشكلات الإنسان، واللاشعور، وغيرها من وسائل التعبير المختلفة التي فتحت الآفاق.

وهنا نلاحظ أن التأثر بالحداثة كان واضحاً تماماً، ومنذ البداية لولادة الجيل الثاني من الفنانين، وقد اختلفت أشكال التأثر بهذه

الحداثة،ففي (مصر) دعا الفنانون إلى [السيريالية]، وفي (العراق) إلى البحث عن الجذور في الفنون القديمة متأثرين بالتكعيبية، وكذلك فعل الفنانون الآخرون في دمشق، حين تأثروا بالفنان (ماتيس) أو (بول كليه)، أو بالبحث عن امكانات (التراث العربي) لتقديم فن حديث، له نفس مقومات هذا الفن الوافد.

ونستطيع القول بأن هذه التغييرات الفنية التي شاهدناها قد وسعت افاق التعبر الفني، وفتحت الباب على مصراعيه لدخول تيارات فنية مختلفة، حديثة ومعاصرة، وقد أسهم الفنانون الذين درسوا في الغرب، في ايجاد هذه التيارات الحديثة، والتي انتقلت إلينا تباعاً، واستطاع الفنانون مجاراتها جميعاً، وفي نفس الوقت بدأنا نلحظ أن هذه التيارات الحديثة، كانت تقارب بالاستنكار أحياناً، ويتم رفضها أحياناً أخرى، وهكذا نشأت تيارات معاكسة لها، تارة تقول [بالواقعية]، وأخرى تبحث في التراث القديم، والتراث العربي عن الأشكال التي يمكن أن تساعد الفنان على اكتشاف جذوره، وتأصيل فنه، وتقديم شيء خاص متميز.

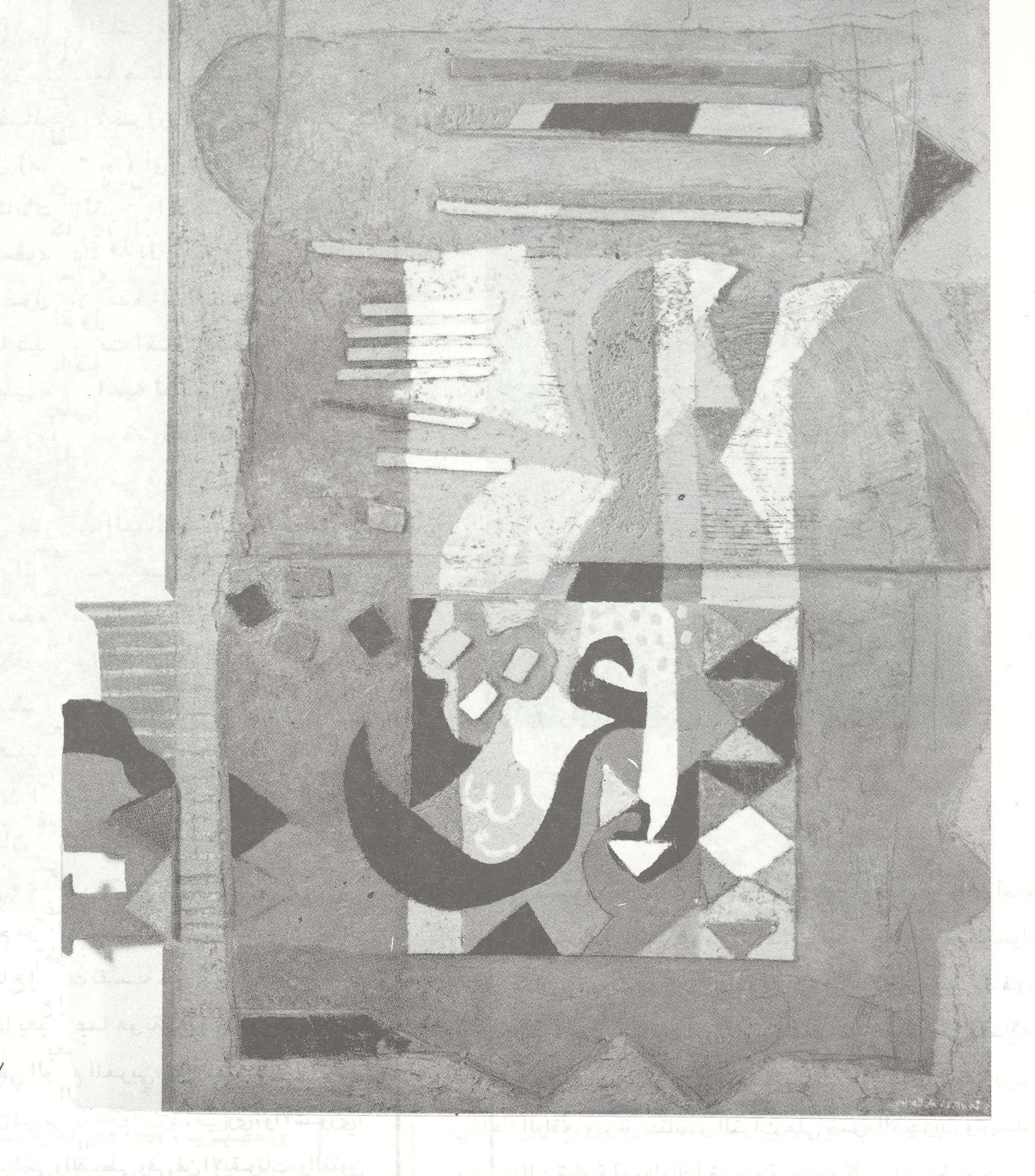
ولكن على الرغم من كل المحاولات التي بذلت، فإن الجيل الثاني قد استطاع إثبات نفسه حين عمل على ربط الفن بالحداثة، وأشكالها بعيداً عما هو تقليدي، وسعى لتوليد فن خاص له جذوره في الواقع العربي، وفي نفس الوقت انطلق الفنانون يبحثون في تراثهم القديم، المصري، والآشوري، والفينيقي، والبيزنطي والقبطي وفي فن الإيقونات، والفنون الشعبية، والتقليدية، والفن العربي، إلخ عن مصادر يستوحي الفنان منها، وبرؤية جديدة لهذه الفنون، تنطلق من مفاهيم الحداثة، وهكذا تعددت المصادر، والإتجاهات الفنية، وأصبحت الحركة التشكيلية العربية، تملك تراث الغرب وما فيه رؤى جديدة، وتملك تراثها العريق، ولقد أثمرت هذه التجارب،



عبدالهادي الجزار - القاهرة - ١٩٢٥ - ١٩٦٦

والبحوث عن نتائج كبيرة، وذلك لأنها وضعت الفنان أمام المصادر والينابيع كلها، وكل فنان يبحث في نقطة معينة، سواء كان واقعياً فهو يريد الواقعية الرمزية، أو كان تعبيرياً، فهو يبحث عن مشكلات الإنسان ومافيها من غوص على أعماقه، وهكذا درس التجريد، واكتشف مافيه من امكانات كما درس الواقع، ودرس عناصر التراث على ضوء التجريد، وتوصلنا إلى قطعة [موزاييك] ضخمة يسهم كل فنان بوضع حجرة فيها، ويبحث مستقلاً عما هو خاص، لأن الابداع هو في هذا البحث، ويخوض التجربة إلى أعماقها المخفية.

وهذا لم يكن ممكناً لولا شعور الفنان بأن عليه أن يجدد فنه بأصالة، وعليه ألا يكون تابعاً، وإن كلمة [التبعية] و[التخلف] التي يرمى بها ليست



ضياء العزاوي
/ العراق /

حقيقية طالما أنه يبدع، وهو قادر على مجاراة الفن الغربي بكل تياراته، والاضافة، وإن الابداع لايقتصر على شعب محدد، أو على فئة من الفنانين، وإن البحث عن الجذور... كل الجذور، ضروري في معركة المصير، لأنه مسلح بتراث عريق له أهميته، ويقدر على الاستفادة منه، وهو

مسلح بوعي باستقلاله، وانتمائه إلى حضارة أخرى لها أهميتها، وهكذا ترافق هذا مع انتشار الإيمان بالقومية العربية، وبوحدة هذه الأمة، وجدارتها بالحياة، والإيمان بأن الفنان العربي يستطيع أن يضيف شيئاً إلى الحضارة الإنسانية، وإن هذه الإضافة ليست مجرد [شكل]



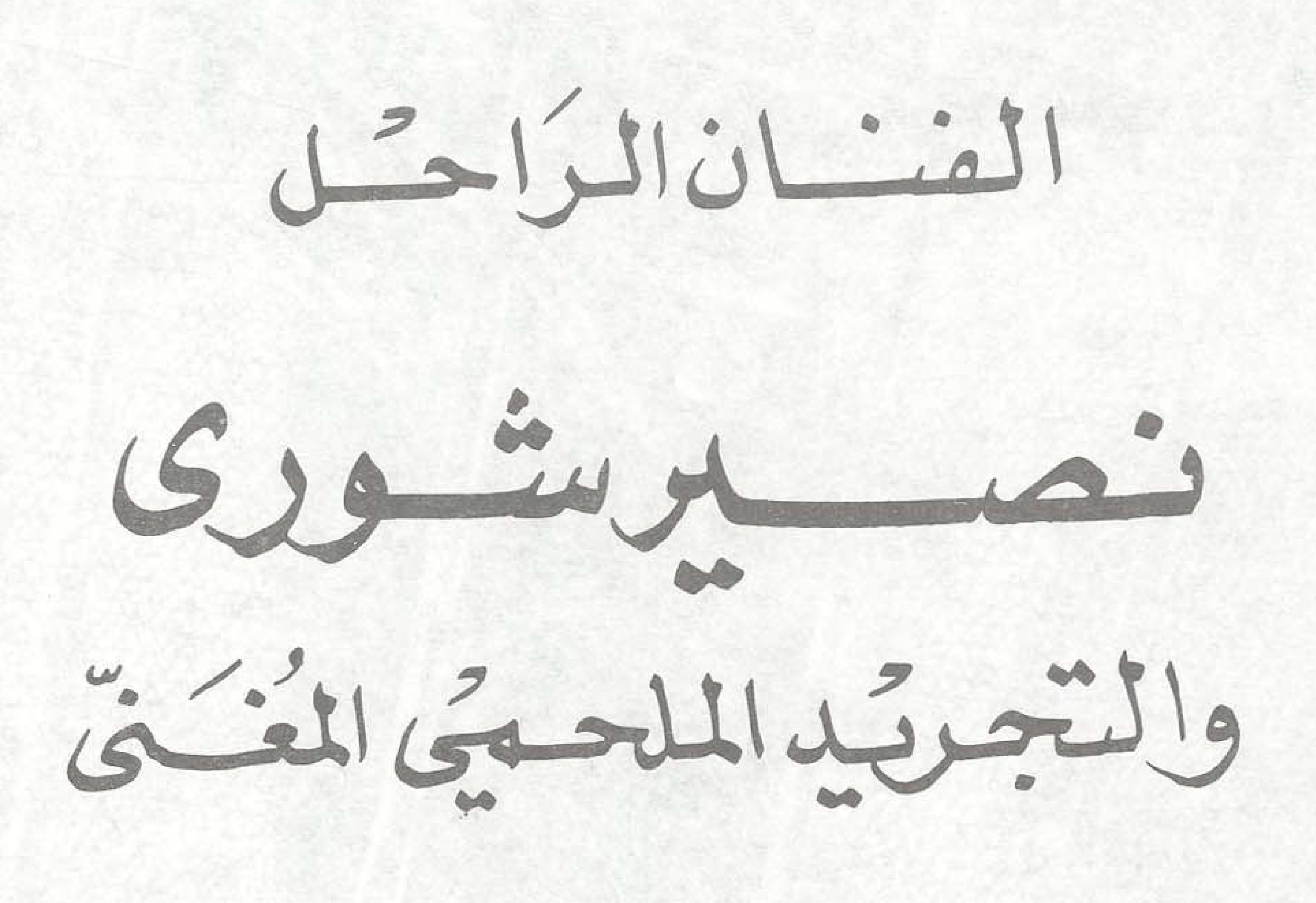
محمد طه حسين - القاهرة ١٩٢٨

فني يقدمه الفنان، بل هي إضافة لها معنى إنساني، وذلك لأنها تريد أن تصحح المسارات الخاطئة التي يتجه الفن الأوروبي إليها، والذي يبتعد عن الإنسان نحو فن شكلاني محض، ونحو ترف فني، ولعب، يعتمد المهارة التقنية، أو التوظيف الخاطيء ضمن مصالح استعمارية، وهكذا أصبح الفنان الحقيقي محاصر ضمن دعايات، وأجهزة منظمة تريد استغلال الفنان لخدمة مصالحها، وتريده أن يكون شيئاً تستغله حتى النهاية، لايرتبط بالمشكلات الحقيقية للناس، بل يقدم ماهو محض تجديد، وصرعة، لاتفيد إلا مصلحة جهة ممولة لها نفوذها.

لمرحلة ثالثة؟

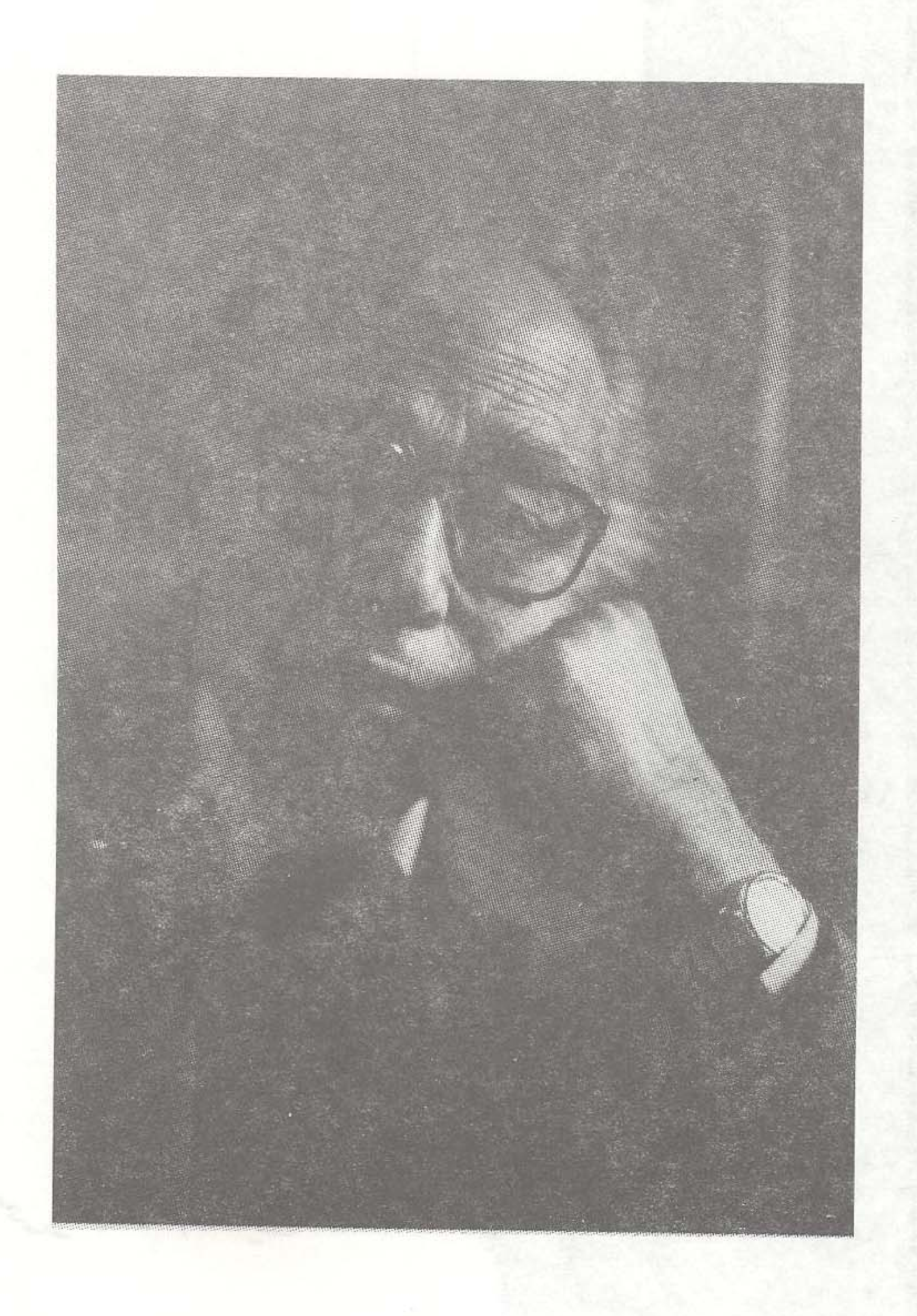
إن الفن في المرحلة الثالثة التي نراها الآن، قد تعمق في وجدان الناس، وبدأ يكتشف لنفسه طريقة خاصة، وبدأ يدرك أن التعبير الفني مسؤولية إنسانية، وقومية، وله ارتباطه العميق بالتراث، وله جذوره الممتدة في الأرض، وهكذا نمت التجارب... وتعمقت البحوث، لتقدم رؤية جديدة، فيها الشخصيات الفنية التي تعبر عن نفسها بأصالة، ترتبط بالواقع، وتأخذ ماتراه من أشكال فنية، وتقدمها ضمن لوحة فنية أصيلة.

وعلينا أن نوضح هنا أن الفنان أصبح يركب اللوحة، ويكتشف التأليف، ويحاور كل التيارات، مستقلاً ويبحث لنفسه عن طريقة خاصة به، وعن لغة فنية، هي محصلة لما أخذ وأعطى، وقد لايكون الوصول إلى هذه المرحة عند كل فنان متناسق مع غيره زمنياً، لكن البحث يتوالى، والإكتشافات الفنية تأتي متتالية، لتقدم لنا الصياغة الفنية، التي يقدمها الفنان قد تأثرت بالواقع، وعبرت عنه، ولكن التعبير عنه، لايحاكي الموجودات، بل هو بحث من أجل الوصول [فن المستقبل]، الذي يخدم الإنسان، ويعطي الإنسانية إضافة جديدة، ليست مجرد لعب شكلي، بل فن مسؤول بكل معنى الكلمة.



الفنان الراحل
نصير شورى
والتجريد الملحمي المغنّى

غازي الخالدي

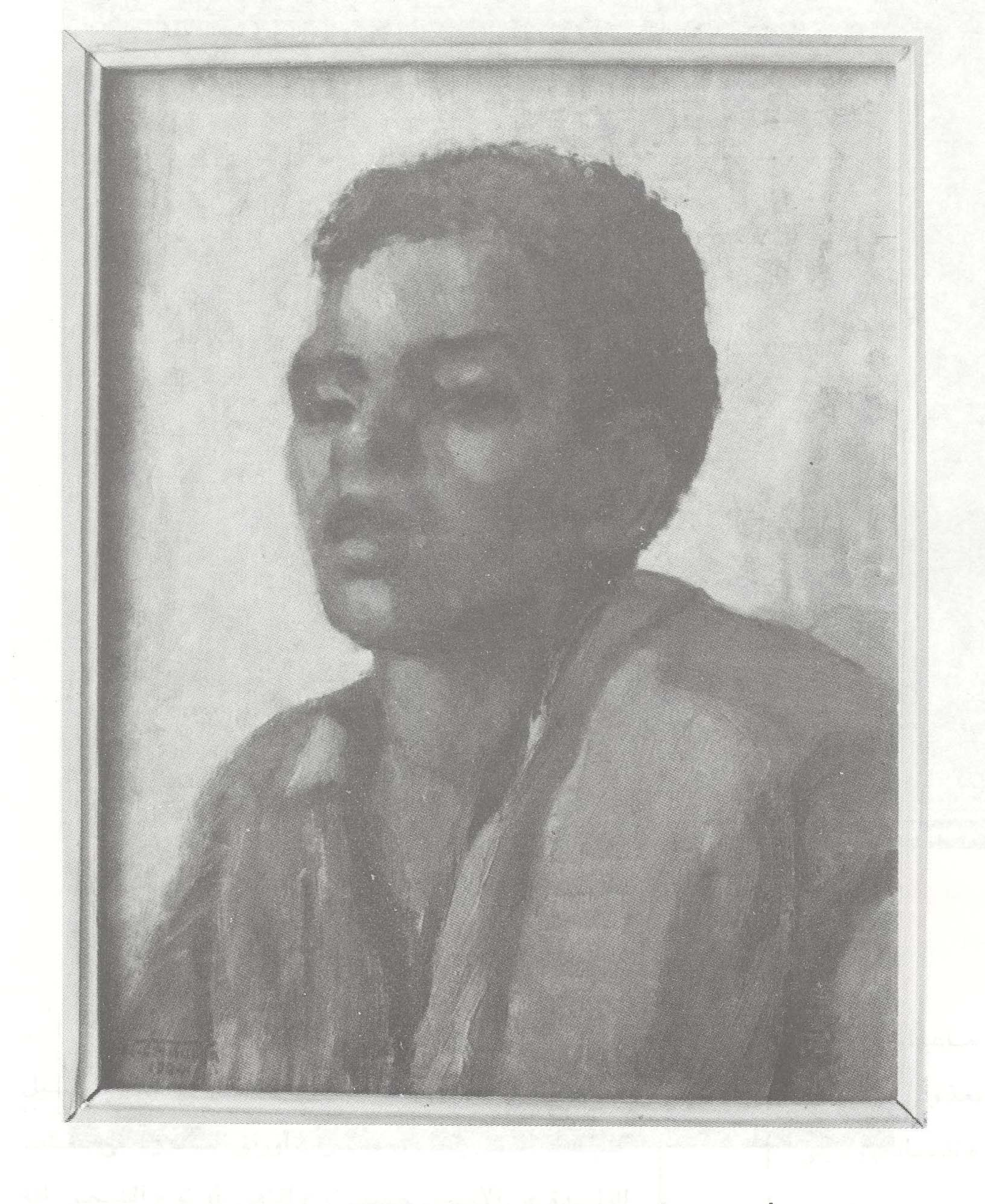


نصير شورى _ صورة شخصية

عندما بدأ (نصير شورى) الرسم في منتصف الثلاثينات، في دار الموسيقى الوطنية (١٩٣٦) كان معه (عبد العزيز نشواني) و(صلاح ناشف) و(عدنان جباصيني) و(محمود حماد).

كانوا مبهورين بالمدرسة الانطباعية الفرنسية، يسمعون بها، ويقرأون عنها، ويتابعون أسلوبها، من خلال ماتصل إلى أيديهم من صور وأدلة معارض، وبعض اللوحات التي يرسمها الفنانون الفرنسيون المقيمون في سورية، أو بعض الفنانين الأجانب البولونيين، انهم وجدوا في هذا الاتجاه الفني مَخرجاً هاماً لمسألة الرسم الأكاديمي للأشياء، والرسم الذي كان يطالبهم به فيما بعد (سعيد تحسين) و(محمود جلال)، وعندما شاهدوا صراع (ميشيل كرشه) مع (عبدالوهاب أبو السعود) من خلال لوحاتهم التي كانت تعرض لهم تباعاً، أسبوع لكرشه، وأسبوع لأبي السعود، في واجهة المكتبة العمومية والتي كانت مقابل سينما الأهرام (روكسي سابقاً)..

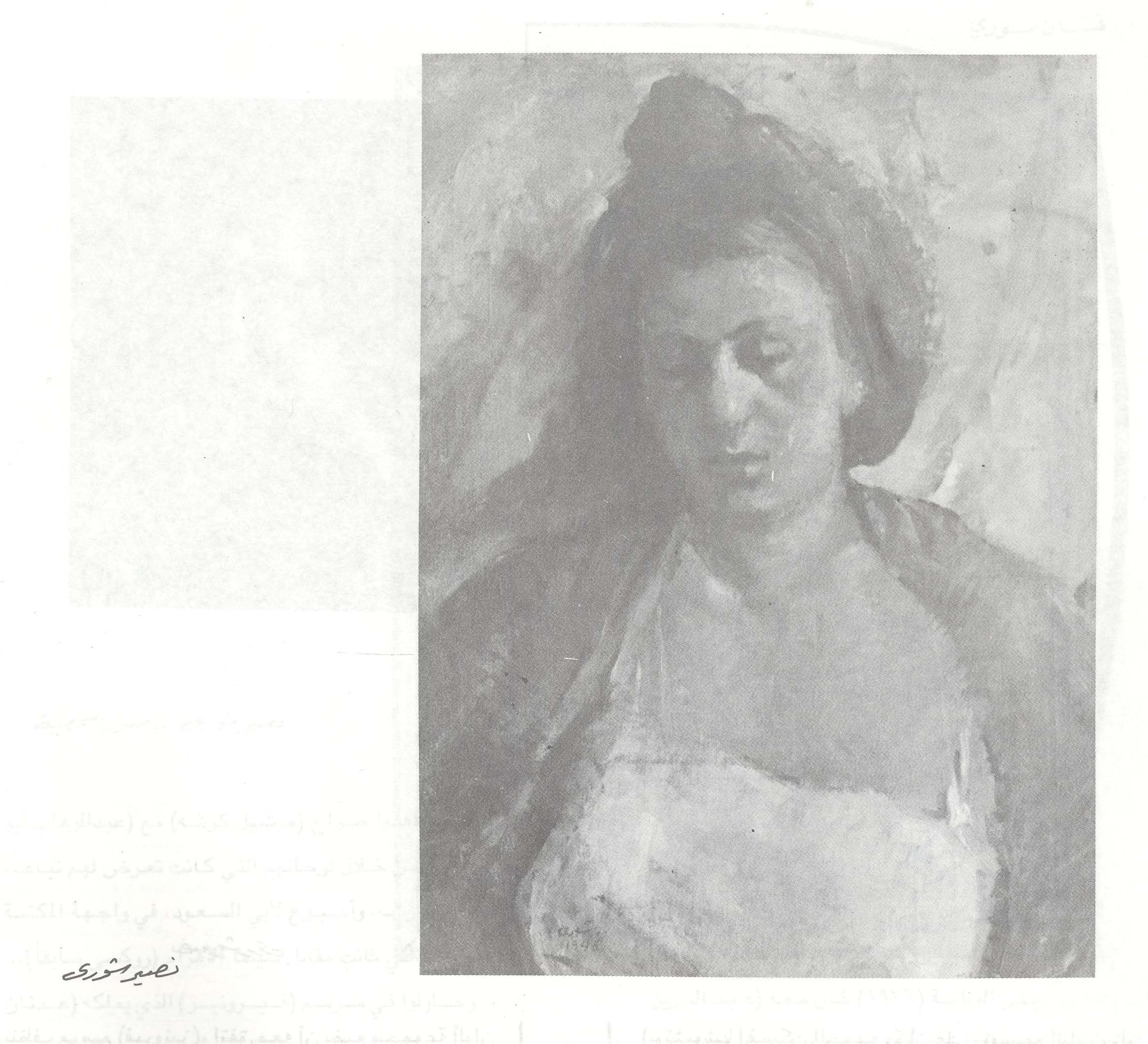
وحاولوا في مرسم (فيرونيز) الذي يملكه (عدنان جباصيني) آنذاك أن يرسموا موديلات حية، مثل الغجرية البصارة، أومثل أبو فهد وأبو كاسم، وأبو كاعود، ورسموا طبيعة صامتة، وكانوا يتنقلون أيام العطلة بين بساتين الغوطة والمهاجرين ليرسموا بعض المناظر الطبيعية، كانت تشغلهم مسألة الاتجاه في الرسم، الواقعي، الكلاسيكي، الأكاديمي، كلها كانت مسميات لمدرسة واحدة، ولفكرة واحدة، أما عن الفن الذي يسمونه الفن الحديث، فكان خلافهم حوله شديداً، وكلهم يتهيب الحديث عنه أو محاولة الدخول في متاهاته، حتى أن (عدنان جباصيني) اتفق مرة مع الصبي الذي يخدم



نصير شورى

وينظف مرسم (فيرونيز)، اتفق معه أن يضع مجموعة ألوان زيتية متبقية من الألوان المتروكة على الباليتات، يضعها على لوحة بشكل عشوائي، وبدون أي تصميم أو فكرة مسبقة، أوحى له أن [يلخبط] الألوان ويمزجها كيفما اتفق على سطح اللوحة، ثم يمضي فيقلب اللوحة رأساً على عقب، ويضعها في مكان عالٍ، لاتصله الأيدي، وعندما اجتمع الشباب رواد المرسم، ومنهم (نصير شورى) و(محمود حماد) و(النشواتي) و(الجباصيني) و(جلال) و(تحسين) وغيرهم.. قال لهم عدنان [مارأيكم بهذه اللوحة انها من رسم الفنان اليوغسلافي (بوتشوشا] فسكت الجميع وكأن على رؤوسهم الطير، ولم يتجرأ أحد أن يقول رأيه، وبعد لحظات بدأت تعليقاتهم وكل واحد بدأ يتحدث عن ميزاتها الفنية،من لون، وتكوين، واحساس، وجرأة، وتميز بالشخصية، وتفرد بالأسلوب، إلى أن أشبعوها تحليلاً وتقويماً، وأخيراً نادى للصبي الذي يقدم لهم الشاي والقهوة وسأله أمامهم: [لمن هذه اللوحة من رسمها؟] فقال الصبي خائفاً: (أنا يا معلمي.. جمعت مابقي من الألوان ودهنت هذه اللوحة)!!

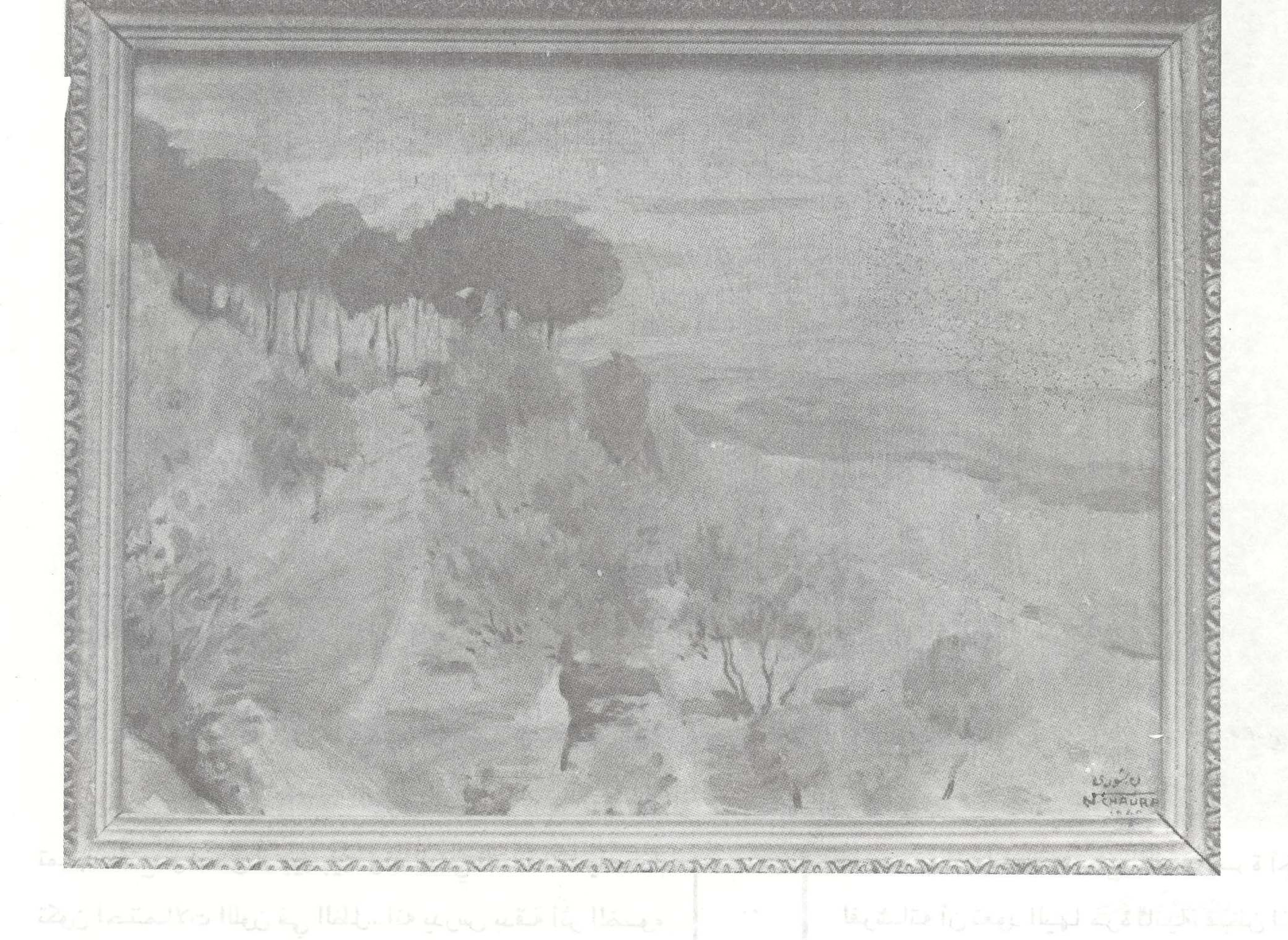
وحين ذهب (نصير شورى) إلى مصر، بعد الحرب العالمية



نصير شورى

الثانية، التقى بأساتذة كبار يرسمون بالطريقة الانطباعية مثل (يوسف كامل) و(ناجي)..و(أحمد صبري)..وبدأ يقارن (نصير شورى) بين أسلوب استاذه بدمشق (جورج بول خوري) وبين أعمال زميله (زهير صبان) وبين هؤلاء الأساتذة في مصر، وأعجب بأسلوب وشخصية استاذه (عبدالعزيز درويش) وكذلك تابع أسلوب استاذه (كامل مصطفى) وبدأ يدرس ويتابع بكل جدية واتخذ لنفسه مرسماً خاصاً مع زميليه المصريين (جرجس بطرس) و(فريد نجيب). وبدأ يتابع الرسم صباحاً مع الطلبة النظاميين، في قسم التصوير في (المدرسة العليا للفنون الجميلة) في مصر القاهرة، وبعد الظهر في القسم الحر، يرسم، ويتعمق في الاتجاه الانطباعي الذي كان المذهب المعتمد تقريباً من قبل جميع أساتذة الكلية.

بدأ يظهر نبوغ (نصير شورى) وبدأ يلفت نظر أساتذته، وشارك معهم في أكثر من معرض، واشتهر، وبرزت أعماله، ثم عاد إلى (دمشق) وفتح مرسمه في شارع (المهدي بن بركة) وكان من طلابه في المرسم المفتوح مجاناً للهواة،



نصير شوري

(شاكر مصطفى) و(عفيف بهنس) و(اسماعيل حسني)، و(عدنان رفاعي) و(هشام زمريق) و(عبد يعقوبي) و(مروان قصاب باشي) و(ربيعة الصالح)، و(خالدة الصالح) و(ليلى الادلبي).

كان (نصير) يرسم باستمرار، واستهوته الوجوه والطبيعة الصامتة لفترة، ثم استغرق في رسم الطبيعة، المناظر الطبيعية من ريف دمشق، وجبال لبنان، وعرض (٢٢) لوحة في حزيران عام ١٩٥١ في نادي السعد في حلب مع (محمود حماد)، ولفت أنظار المعجبين به، وازداد اقباله الانطباعي على رسم المناظر الطبيعية من عام (١٩٤٠ - ١٩٥٨) ونال عدة جوائز من معارض المعارف ثم المديرية العامة للآثار وباهتمام خاص من المرحوم (سليم عادل عبدالحق).

٠٠ ماهي انطباعية نصير شورى:

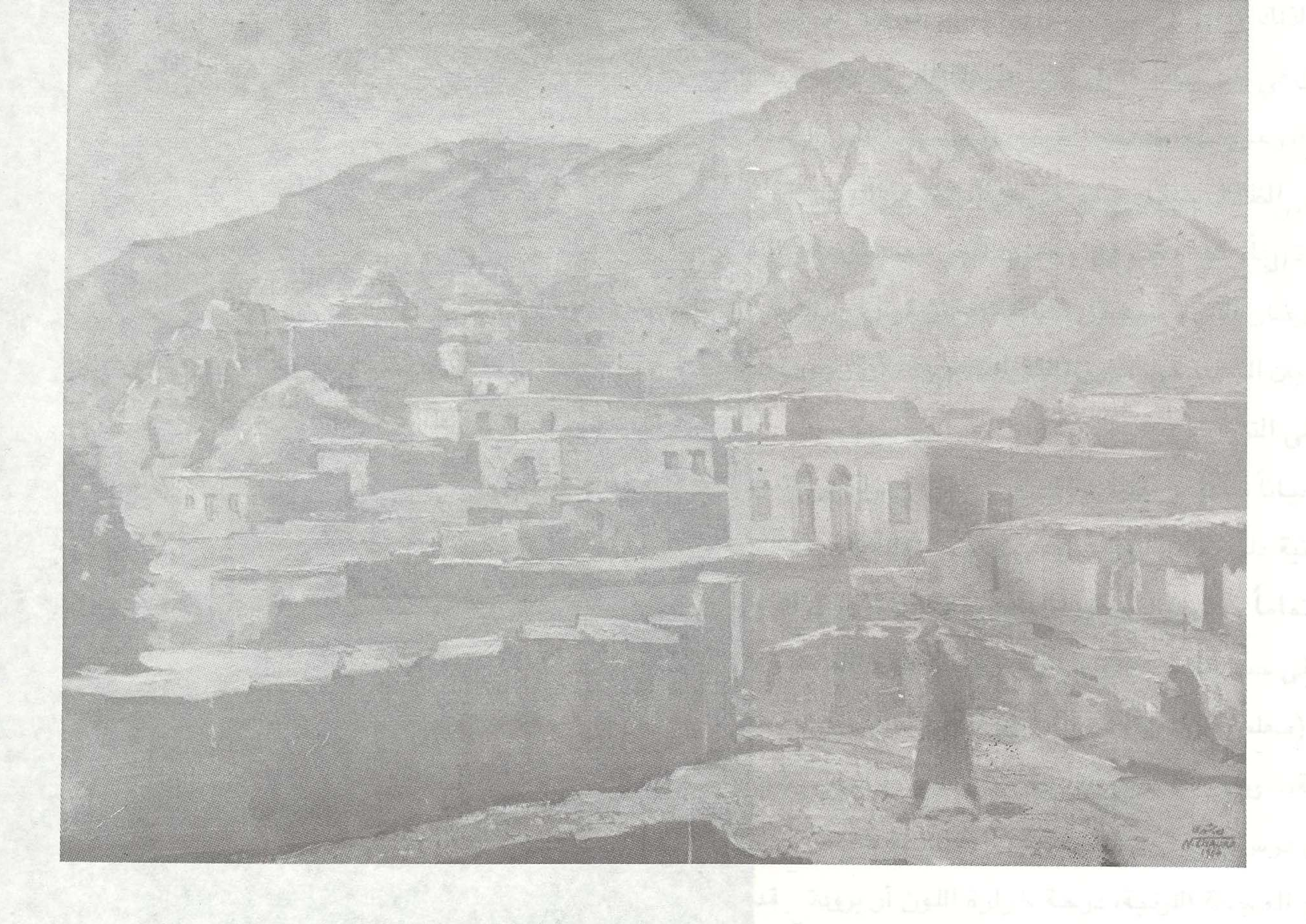
عندما ينظر (نصير) إلى الطبيعة، لايرى فيها تفاصيل الطبيعة التشريحية، ولاميزات أوراق الشجر التي تختلف الواحدة عن الأخرى حسب نوع الزهر، أو نوع الشجر، انه يتأمل الشكل العام للشجرة، حجمها الاجمالي، هل هو بيضوي، أم كروي، أم مفلطح، أم مبعثر، هل فيه تناظر أم توازن، أم مشعث، فوضوي، يتخلله الفراغ والأغصان.

هذا أولاً، ثم يبدأ يتأمل اثر الضوء على الشجرة، هل هو ضوء الشمس الساطع الحاد، أم هو وهج الشمس، أم هو الظل العادي، وماهي الحالات الأخرى المرافقة لهذه الاحتمالات الثلاثة، فعندما تكون الشمس متوهجة، كيف يكون الظل، ماهو لونه؟ هل هو انعكاس للون أو أنه لون جديد



تماماً، افتح أو أغمق أو بين بين، وكذلك في الحالة الثانية ماذا تكون احتمالات اللون في الظل، انه يدرس بدقة أثر الضوء بأنواعه الثلاثة على الطبيعة، يتأمل هذه المسألة تأملاً استنتاجياً بعيداً عن منطق (الجغرافيا) و(العلوم الوضعية) معتمداً على رؤيته الخاصة وعلى إحساسه في ترجمة لهذه الرؤية، وكم مرة لاحظنا لوحاته في رسم المناظر الطبيعية ولاسيما رسمه للأشجار، كيف يمزج فرشاته بين الضوء والظل، وورق الأشجار، دون أن يؤثر ذلك على الهوية الجغرافية للشجرة، بل يعطيها إحساساً بالنسمة الهوائية العابرة التي تجمل الشجرة وتعطيها إحساساً بالحيوية والحركة.

هذا من الناحية التقنية البحتة، أما من الناحية اللونية، فهو يخفف اللون بالتربانتين، ويمرر اللمسة اللونية الصفراء فوق اللمسة اللونية الزرقاء، فتتولد لمسة لونية كأنها غير مقصودة بلون مركب جديد هو الأخضر، وتعجبه الفكرة، فيعود في مكان آخر، يضع لمسات تبدو وكأنها عفوية، غير مترددة، لأنها واضحة انها لمست سطح اللوحة مرة أخرى، ولم يسمح لفرشاته أن تعود اليها مرة ثانية، فيظن المتلقي غير الواعي لمدرسة نصير الانطباعية، يظن أنها صدفة، ولكن الحقيقة إن (نصيراً) كان يقصد تلك اللمسات السريعة، غير المترددة، وغير المتكررة، والتي لاتحمل الا مسحة لونية واحدة ولمرة واحدة فقط، قد تظهر من خلال أكثر من لون، أصلي (أزرق أحمر - أصفر) أو مركب ممزوج مع لون آخر، وعندما ينتهي من هذه اللمسات العابرة السريعة الخاطفة التي غالباً ماتوحي بحجم الشجرة مع أوراقها، يمسك الفرشاة (على سيفها) أي بطرفها المدبب، ويمر بين هذه السطوح الشفافة، فيلامس الفراغات التي تشكلت بلمسات رفيعة طولانية، بلون بني أو أخضر داكن، ليوحي بها إلى أغصان الشجرة، وماتبقى من المنظر يتابعه بفرشاة أخرى عريضة، يستكمل بها الأرض، أو السماء، أو لمسات الظل والنور المتشكل على الأرض نتيجة خيال الشجر على الأرض، وهنا يضطر (نصير شورى) إلى تركيب لون خاص للظل، غالباً مايكون من



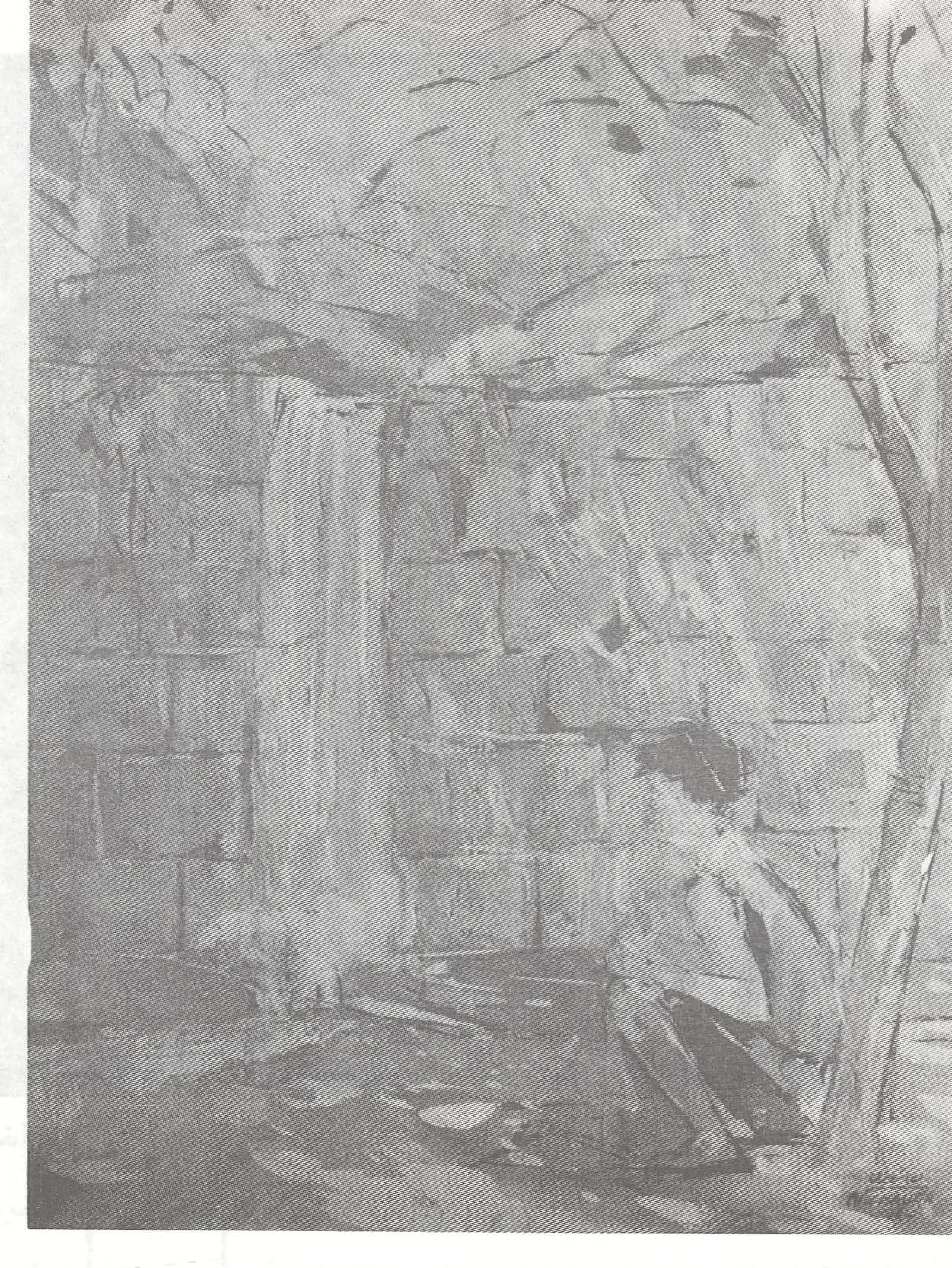
نصير شوري

درجات البنفسجي مع الأصفر (ألكروم)، أو من الأخضر الداكن، مع بعض الأزرق الكوبالت، وهو يتحاشى لون الأرق البروسي لأنه يعتبر القاتل لجميع الألوان، لذلك نجد أنه يبحث عن الألوان التي لاتبتلع الألوان الأخرى، فالأخضر عنده، سندسي، بلون العشب، أو فيروزي بلون ورق الشجر الجديد النمو، والأزرق عنده مركب، هادىء، من لون السماء، أما البني فهو يحب البني الفينيسي، نسبة إلى «أحمر فينيسيا»، وهو أحب الألوان البني المحمر في لوحاته، كذلك يرسم باللون (الأكرجون) لون التربة، لون الخشب، أما الأصفر فهو يستعمل الأصفر النابولي في أكثر لوحاته، لأنه اللون الوسط بين الأصفر الكروم والأصفر الليمون، إنه بشكل عام لايحب اللون الحاد، فهو يخففه بلمسات من درجة لونية أخف من نفس الفصيلة

أما عندما يمدد نفس اللون إلى درجات، فهو يستخدم الأبيض التيتانيوم، وهو الذي يعتبر بحد ذاته لون مستقل، أما عند استخدامه للزنك، الأبيض الزنك، فيستخدمه إذا كانت المساحة المطلوب تلوينها كبيرة، لأن الزنك الأبيض لايغير طبيعة اللون إلا بقدر ماتمزجه به مباشرة منذ اللحظة الأولى.

استفاد (نصير شورى) لاشك من تعليمات أساتذة المدرسة الانطباعية، والتي تعتمد على اصطياد اللحظة الضوئية إذا صح التعبير، أي تصيّد لحظة توهج الضوء، وأثره المباشر على الطبيعة، على أوراق الشجر أو على الجدار، أو على الأرض ومدى تغييره للون الطبيعة، نتيجة هذا التوهج.

كما أن (المدرسة الانطباعية) تجاوزت التفاصيل إلى اللمسة العريضة التي تلخص التفاصيل، وتوحي بالشكل



نصير شوري

نصير شوري

العام، لذلك لايقف (نصير شورى) أمام الورقة الخضراء، ويفصل في جزئياتها، بل يتجاوز ذلك إلى لمسة سريعة، وجريئة، وعريضة، نصفها ضوء، ونصفها الآخر ظل، أما الظل، أو الظلال بشكل عام، فهو يتفنن في تلوينها، لأنه يؤلفها تأليفاً، كما يحب هو، وحسب الجو العام للوحة، فالظل يثبت أركان اللوحة، ويحقق مشكلة المكان فيها، لذلك يمزج أحياناً بين البنفسجي المزرق بالكوبالت، وبين الأوكرجون الذي يرمز إلى التربة.

وأحياناً نجد في لمسات (نصير) عدم الرغبة إلى العودة مرة ثانية على نفس اللمسة، حتى لو كانت هذه اللمسة، غير مقنعة تماماً لما توحيه من لون أو حجم، أو خامة، ولكن السبب يعود إلى حب (نصير شورى) إلى وحشية هذه اللمسة، التي تظهر (معلمية) المعلم، في اللمسة الأولى مهما كانت هذه اللمسة،.. ويريد أن يوحي لنا بطريقة أخرى، انه وضع لمسته بعد أن درس وعرف وقرر موقعها تماماً، وهذا يتضمن أيضاً: نضوج العجينة اللونية، درجة حرارة اللون أو برودته، قدرة اللون على التعبير عن المطلوب في هذا المكان من اللوحة، وأخيراً حساسية اللمسة التي تؤكد خبرة طويلة، لأنها تلخص مجموعة تفاصيل لاحاجة إلى رسمها.

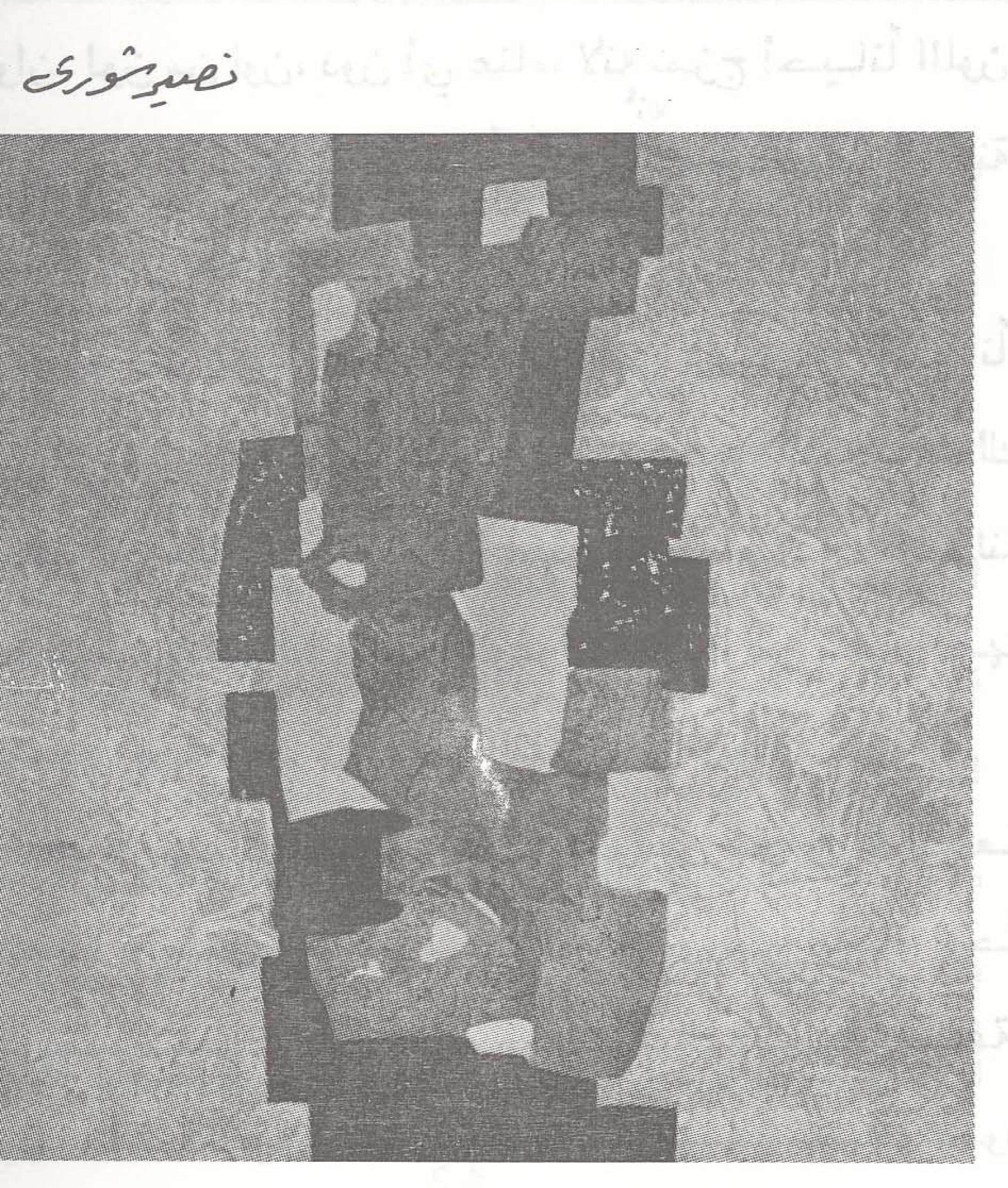
أما عندما يرسم جداراً، أو قطعة خشب، أو مساحة من مكان في منظر، فانه يعطيه كمية من اللون الممزوج، والمركب، ثم يلجأ إلى تخفيف هذا اللون كلما اقترب من الظل، أو كلما اقترب من أطراف المساحة التي تلتقي بالمساحة الأخرى والمفترض أن تكون بلون آخر.

إن أهم مايميز (انطباعية نصير شورى) انها نسيج من قلبه، ونسيمات شفافة من رأس فرشاته، ومجموعة ممزوجة بعمق واختزال من ملونته، إنه يرسم باللون، انه يغني وهو يرسم، لذلك تشعر أن فرشاته لاتستقر طويلاً على سطح اللوحة، بل تتراقص هنا وهناك بسرعة خيالية لذلك تشعر وكأن الهواء أو النسمة العليلة تتخلل ألوانه ولمساته، الشفافة والسريعة، وهذه السرعة في التناول تعطيه فرصة أكبر لتوليد



نصير شورى

نصير شورى





نصير شورى

الألوان، لون من لون، دون أي عناء، لأنه يمزج أحياناً اللون على اللوحة نفسها، وأحياناً أخرى يحضره على الملونة الخشبية التي بين يديه.

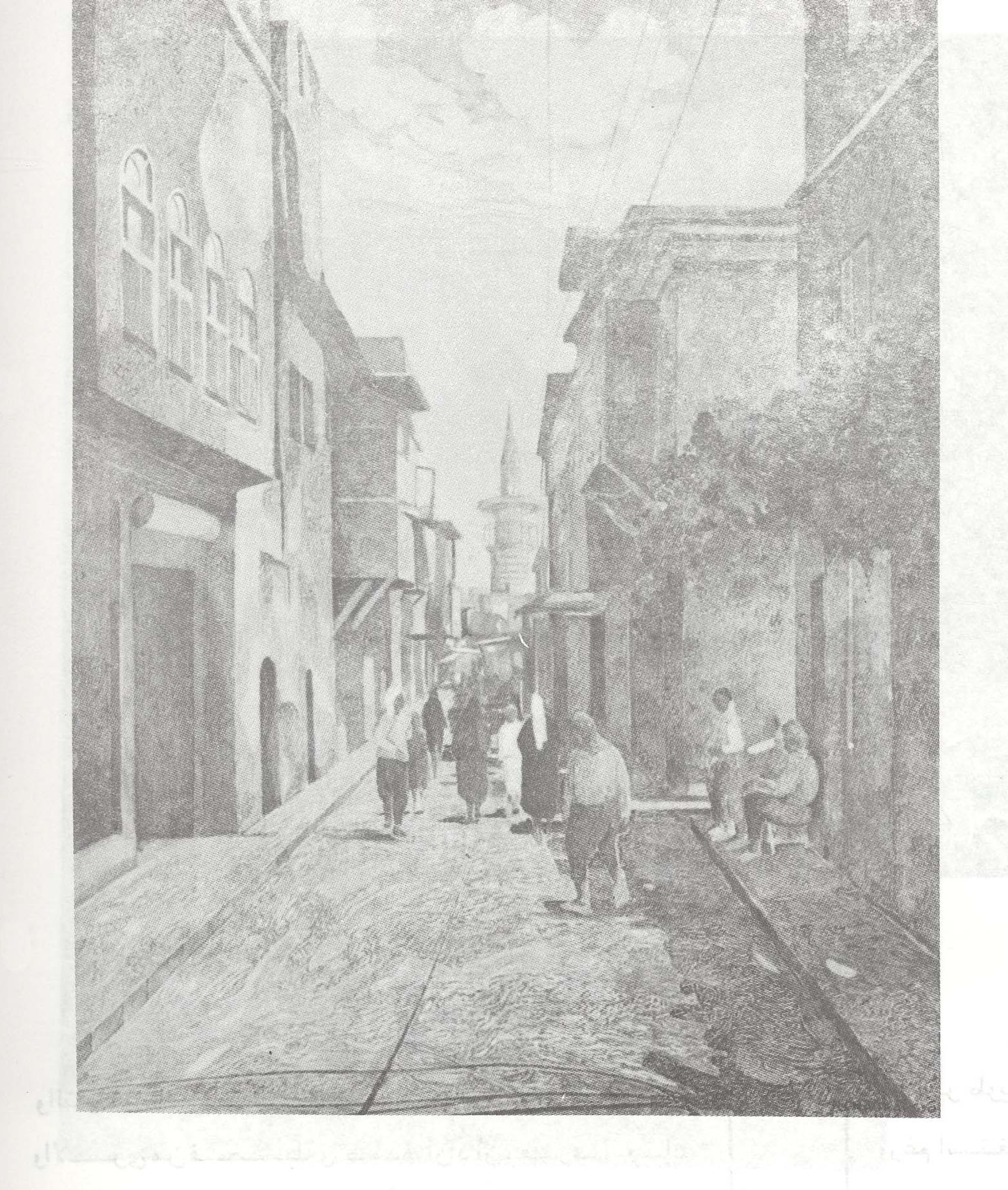
هو يحذف الكثير من العناصر التي لاتروق له، وأحياناً يضيف مايجده يخدم تكوين أو موضوع اللوحة، لذلك لانطالبه عن مكان اللوحة، وهذا أكثر مايضايقه، إنه يقدم لنا لوحة فنية، ولايقدم لنا وثيقة طبوغرافية عن أرض معيّنة، فيها عدد معين من الشجر، من ثمر التفاح أو البرتقال.

لذلك هو يرسم الطبيعة كوسيلة وليس كغاية، الطبيعة بالنسبة له محرض على الرسم، محرض على ايجاد لوحة فنية تضم مجموعة ألوان منسجمة بلمسات سريعة وشفافة، وفيها دهشة للعين ومفاجأة للرؤية، فكثيراً ماحذف عمود الكهرباء، أو أشرطة التلفون أو سيارة واقفة، أو مجموعة أشخاص لالزوم لهم في اللوحة، لذلك هو يرسم مايريد ولايرسم ماهو موجود، ويرسم كما يحلم ولايرسم كما هو مطلوب، ويلوِّن كما يشعر، ولايكوّن كما يمكن أن يراه الإنسان العادي من ألوان في الطبيعة.

وأحياناً نجد لمساته سريعة وقصيرة، سواء في اللون الفاتح، أو في اللون الغامق، والسبب هو كثرة حشد العناصر في اللوحة، فيضر إلى اللمسات العريضة والقصيرة والسريعة، وهذه اللمسات غالباً ماتكون مشبعة باللون، لأنها ستغني المساحة، وتعزز الفكرة بأقل صيغة مطلوبة، وهذا مانجده في لوحات (نصير شورى) الصغيرة.

إن صعوبة (اللوحة الانطباعية)، هي أن اللمسة فيها قد تلخص إحساساً بالخامه، أو احساساً بالحجم، أو احساساً بالنسبة، أو احساساً باللون، أو احساساً بالتعبير، أو احساسا بالبعد، أو احساساً بالقرب، هذه اللمسة هي «ضربة المعلم» كما يقولون في الحرفة، فالانطباعية هي الخطوة التالية بعد أن درس الفنان الواقعية دراسة أكاديمية، وعرف تفاصيلها وأسلوب التعبير عنها باللون أو بالأبيض والأسود، ثم يتجاوز كل الجزئيات وكل التفاصيل في لمسة واحدة، هي (الانطباعية) والانطباعية هي اللوحةالتي لاترى من قرب بل تبعد وللعين لأول وهلة، مجموعة ألوان متراكمة، لاهوية لها، ولاشكل ولاموضوع وعندما تبتعد عنها تتوضح الصورة شيئاً فشيئاً فتبدو الأشياء أكثر وضوحاً وسبب ذلك أن الفنان عندما رسم هذه البقع المتراكمة التي لاتدل على أي شيء من قرب كان يرسم الرؤيتين معاً، الرؤية التقنية عن قرب، والرؤية الواضحة المفصلة عن بعد، وهذا سر إعجاز المدرسة الانطباعية.

لذلك قالوا في تعريف الفن: الفن هو كشف عن واقع مفرد، وتعبير عن هذا الكشف في شكل فني، يصنعه الفنان يتجلى فيه الواقع سافراً بعد أن كان محجوباً وراء المعاني العامة، الفن اكتشاف الإنسجام اللوني الذي له صداه في



أعماقنا، والعظمة التي تكمن في أعماق وجودنا.

إن الرسم، التصوير الانطباعي بالذات، يكاد يكون دائماً منبع الغموض، فهو مبهم عن قرب خارج عن بعد، فكلما اقتربنا من اللوحة لانفهم منها شيئاً، لادرجة اننا نفاجأ أننا أمام تراكم من اللمسات اللونية لامعنى لها، وكلما ابتعدنا عنها لاحظنا أن لكل لمسة، مدلولها، ودورها، ووظيفتها موجودة في عقل الرسام وهو يرسمها، فهو مبهم عن قرب، يوهم بالحجم أو بالحركة أو بالبعد أو بالخامة أو... أو... أو... عن بعد.

هذا هو سر المدرسة الانطباعية، الصعبة على المتلقي، والسهلة على الفنان عن قرب، والسهلة على المتلقي والصعبة على الفنان عن بعد.

.. تجريد.. نصير شورى

وفي عام (١٩٥٨) قرر نصير شورى أن ينتقل من هذا الغموض المركب، ومن هذا الجهد المكثف إلى جهد أكثر بساطة، وأكثر وضوحاً، وأكثر علمية، إلى اللوحة المجردة، التي تقرأها من بعد، ومن قرب، دون أن تكلف نفسك أو عينك مسألة التحليل والتركيب الصعبة، التي رأيناها في (الانطباعية) إنه يريد أن يضع للمسة اللونية حدوداً ثابتة، أراد أن يثبت حركة الفرشاة، ليعرف مامعنى التوازن،

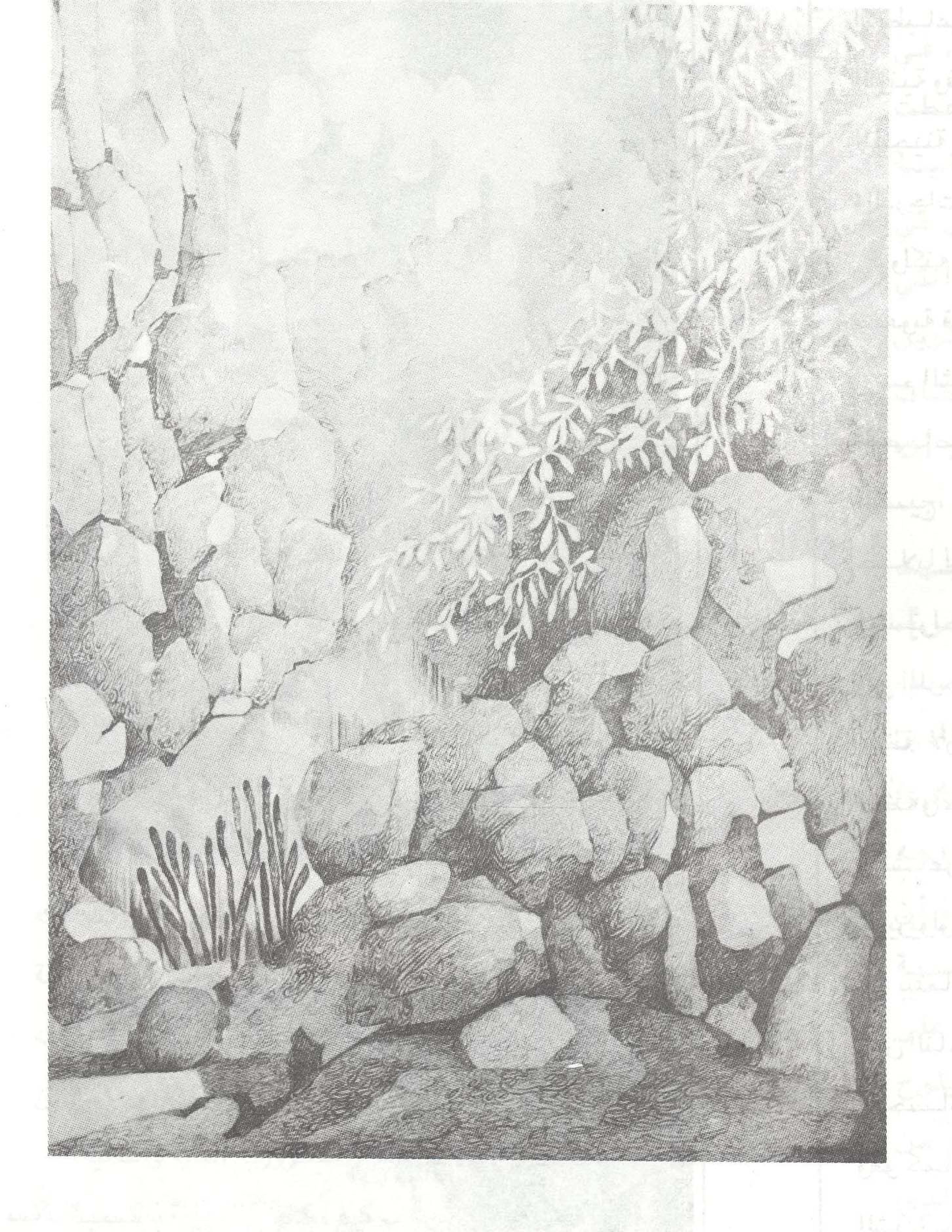


نصير شورى

والتوافق، والفرق بين الحار والبارد، وبين الدرجة اللونية والأخرى من فصيلة واحدة، أراد أن يعرف أبعاد الشكل والفرق الأساسي بين السطح وبين الحجم، وبين الفاتح وبين الغامق، كل ذلك وجده في التجريد. وبدأ يهتم بلمس سطح اللوحة، ولم يعد يهمه تقنيات عجينة اللون ومدى خدمتها للتعبير، بقدر مايهمه مجاورة اللون للون الذي يليه، بصرف النظر عن قوام اللون أو عجينة اللون.

بدأ يهتم بعلاقة المساحة المرسومة بدقة هندسية مع المساحة المجاورة لها، وبدأت العين ترى الأشياء والمساحات والألوان بوضوح أكثر، واستمر يرسم ويوزع أشكاله مسطحة، بعيدة عن أي مدلول، مجرد لون، يسبح في فراغ هندسي منظم، رسْم ورسم، وأدخل بعُض التقنيات في نفس المساحات، لعله بذلك يحرك سطح اللوحة، ولكن ذلك لم يستمر طويلاً، فعاد وحن إلى الطبيعة، إلى الشكل المقروء، ورغم استغراقه في الشكل المجرد عن أي مضمون، عاد يرسم بنفس التقنية التجريدية، وبألوان الاكريليك التي حدودها هو اللون الصريح والواضح، عاد يرسم أشكاله الطبيعية بأسلوب تجريدي، فبسط الوردة، وألغى أبعادها، وحجمها، وخامتها، وملمسها، وحتى لونها الطبيعي، وأخذ منها الخط الخارجي الذي يوحي بالوردة فقط، وصاغ ألوانها بطريقة مبسطة تجريدية جديدة، فأصبحت تجريدية (نصير شورى) تجمع بين اللون التجريدي والتقنية التجريدية وبين الشكل الذي له صلة بشكل من الأشكال بالواقع بالطبيعة.

وفي بداية عام (١٩٧٠) قام نصير شورى بمجموعة تجارب زاوج مابين موضوعاته الانطباعية القديمة وبين تقنيته التجريدية التي طورها فأصبحت مطواعة بين يديه وأصبحت



نصير شورى

مجرد وسيلة من وسائل التعبير عنده.

لقد نقل ملونته الشفافة وألوانه الانطباعية، وإحساسه التأثيري، إلى الفن التجريدي بطريقة أعطى للوحة التجريدية حيوية خاصة، بقيت تذكرنا بألوانه الانطباعية القديمة مما يؤكد رسوخها في قلبه ووجدانه، ومانتقاله إلى التجريد إلى استراحة بسيطة يعود بعدها إلى سلوك الطريق الصعب، الطريق الذي جمع فيه بين (الإنطباعية) كلون وكاحساس، وبين (التجريد) كتقنية وتوازن، وتفاعل وعلاقات موضوعية بحته.

ولم يطل انتظارنا ونحن نتأمل لوحاته التجريدية، فسرعان ماعاد إلى الإنطباعية بألوانه ولكنه هذها لمرحلة وضعها في إطار تجريدي، مبسط، وبشكل واقعي مستوحى من الطبيعة.

فقد رسم الطبيعة، ضمن أشكال محددة، واعية، ومنظمة ومرتبة، لكل نبات لونه وشكله وحدوده مع العنصر الذي يجاوره، دون أن يغير من هويته، أو من علاقته بجيرانه.

إن (نصير شورى) انتقل نقلة نوعية من التقنية الانطباعية إلى التقنية التجريدية، كما انتقل نقلة عاطفية، من (الهيجان

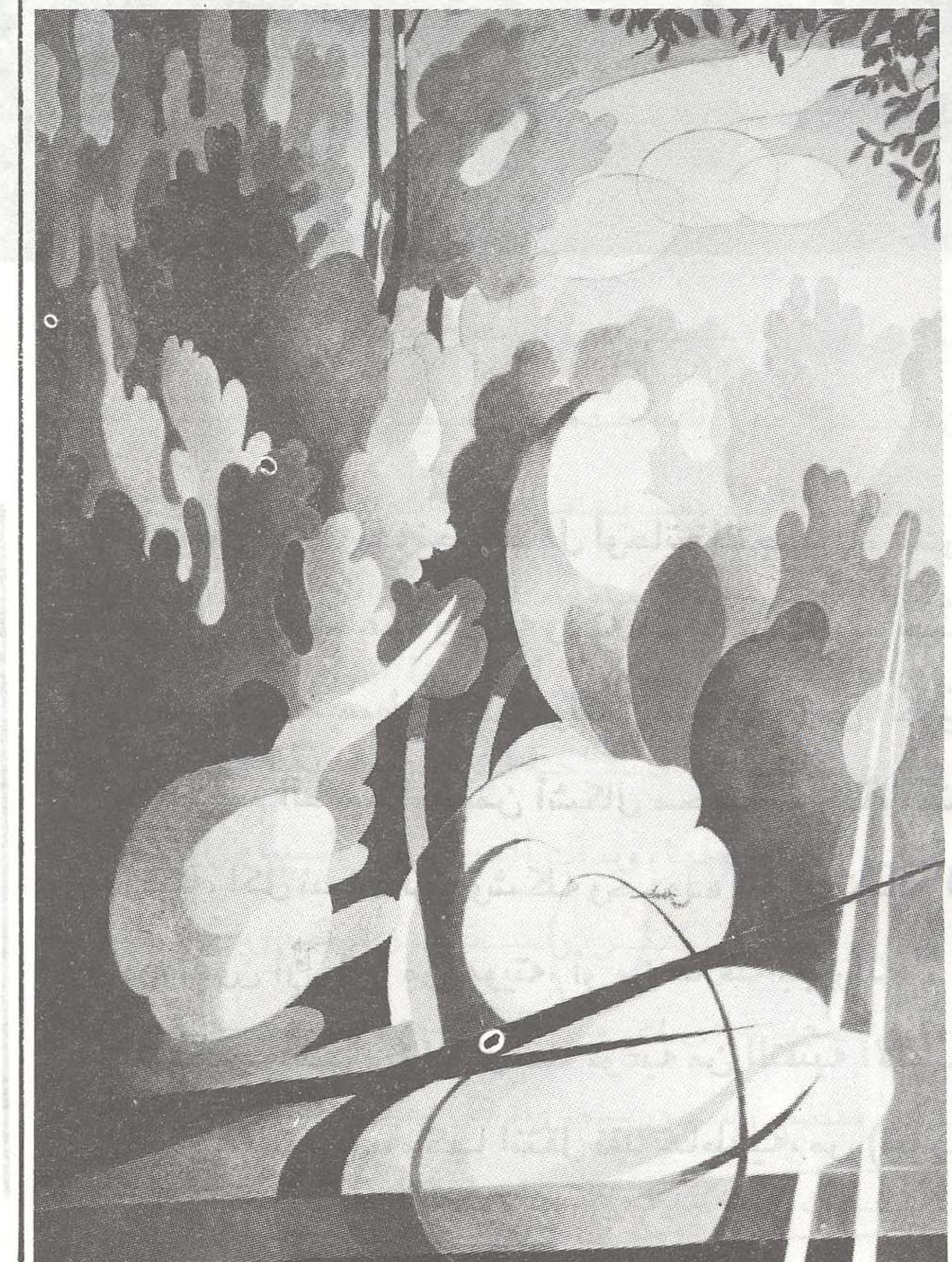
الانطباعي) إلى (العقلانية التجريدية) في تنظيم العلاقات اللونية وفرشها على سطح اللوحة بنسب واحدة، من حيث العجينة والقوام، ونسب متغيرة ومتدرجة من حيث الألوان والدرجات اللونية.

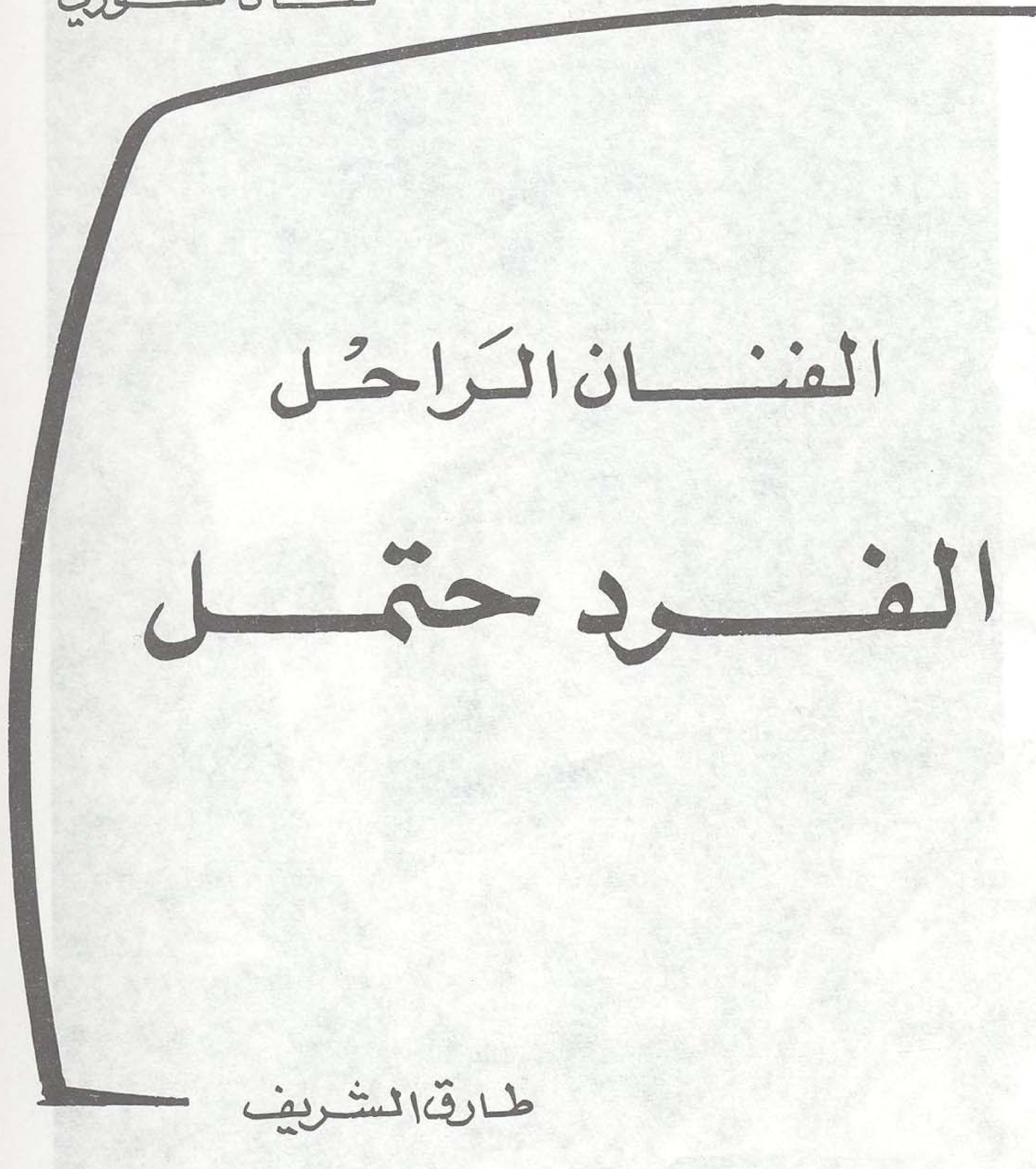
ولكنه بكل تأكيد اختار التقنية الأكثر جهداً، والأكثر صعوبة في التنفيذ، والأكثر عقلانية في الاحساس، لذلك كان يرسم الشكل باطاره الخارجي رسماً هندسياً دقيقاً بالقلم الرصاص، ثم يملأ المساحة المشغولة بدقة مثل الكنفا أو النسيج، أوغزل الصوف، أو صناعة الخلايا، كان نصير يصنع خلايا اللوحة، جزءاً بعد جزء، حتى لو اضطر إلى الاستراحة، فهو يعرف متى يعود وإلى أين يعود وكيف يعود إلى اللوحة، بينما في الانطباعية لايمكنه أن يترك اللوحة لحظة، لأن الاحساس التعبيري في الانطباعية يختلف بين لحظة وأخرى، وبين مشاعر وأخرى حس بتغيير الوقت، والمشاعر وطريقة الرؤية، إضافة إلى تغير الحالة النفسية أو الفيزيولوجية للفنان.

بينما في لوحات نصير الأخيرة التي مزجت بين التجريد (من الناحية الشكلية والتقنية) وبين الانطباعية (من ناحية الاحساس اللوني فقط)، ظهر أسلوب جديد لنصير شورى وهو كما يقول (محمود حماد) و(عبدالعزيز علون) و(طارق الشريف) و(خليل صفية)، حمل معه ألوانه الإنطباعية عندما رحل من الانطباعية ووصل إلى التجريد المرسوم بدقة.

إن (نصير شورى) في جميع مراحل فنه، بقي استاذاً خبيراً متعمقاً باللون، درجاته وأضداده، وبقى رائداً للمدرسة الانطباعية السورية، ومجدداً في التجريد الزخرفي الجميل الذي حمل معه الاحساس اللوني الإنطباعي الشفاف الذي لم يسبقه إليه أحد، وهذا هو سر إعجاز (نصير شورى) الحقيقي، الذي طوع التجريد المجرد إلى قيمة جمالية متجانسة، وشاعرية، حساسه، توحي بالملحمية اللونية، والسمفونية الغنائية، إضافة إلى ما أضافه في مسألة توليد الألوان وايجاد درجات لونية لاحدود لها.







لقد رحل الفنان [ألفرد حتمل] عنا، في لحظة اكتمل فيها، ونضجت تجربته، وأعطت العطاء الجديد المؤثر، وذلك في لوحات فنية أعدها لاقامة معرض فني، أو أكثر من معرض في آن واحد، وقدم الرؤية الفنية الخاصة به، والتي تملك دسامة اللون، وتأليف الموضوع والتكوين المنسجم مع موضوعاته.. وكانت هذه اللوحات مفاجأة لكل من عرف [ألفرد حتمل]، إذ أنه تجاوز كل ماقدمه، في الماضي.

وكانت هذه التجارب الجديدة، نتيجة جهد واضح بذله، وذلك بعد سفره إلى [باريس]، وماتكون لديه من إحساس بأن عليه أن يرسم، ويبيع إنتاجه الفني، وذلك لكي يتمكن من تأمين نفقات العلاج، وكانت أزمة المرض تلاحقه مادياً ومعنوياً، فكأنه في سباق مع القدر، الذي يواجه الإنسان فيه شبح الموت، ويحاول بكل جهده أن يتغلب عليه بالإنتاج الفني، الذي أصبح بالنسبة له وسيلة الحياة الوحيدة، فالفن يملك القدرة على تخليصه من الوقوع تحت براثن القدر الذي يلوح له في كل لحظة من اللحظات، وفي كل مناسبة من المناسبات، ولن يجد خلاصاً إلا بالفن الذي سينقذه مادياً، والذي سيجعله يحس بأنه قادر على الحياة إن عمل، وبذل الجهود وذلك سينعكس على نفسيته، وعلى حياته كلها.

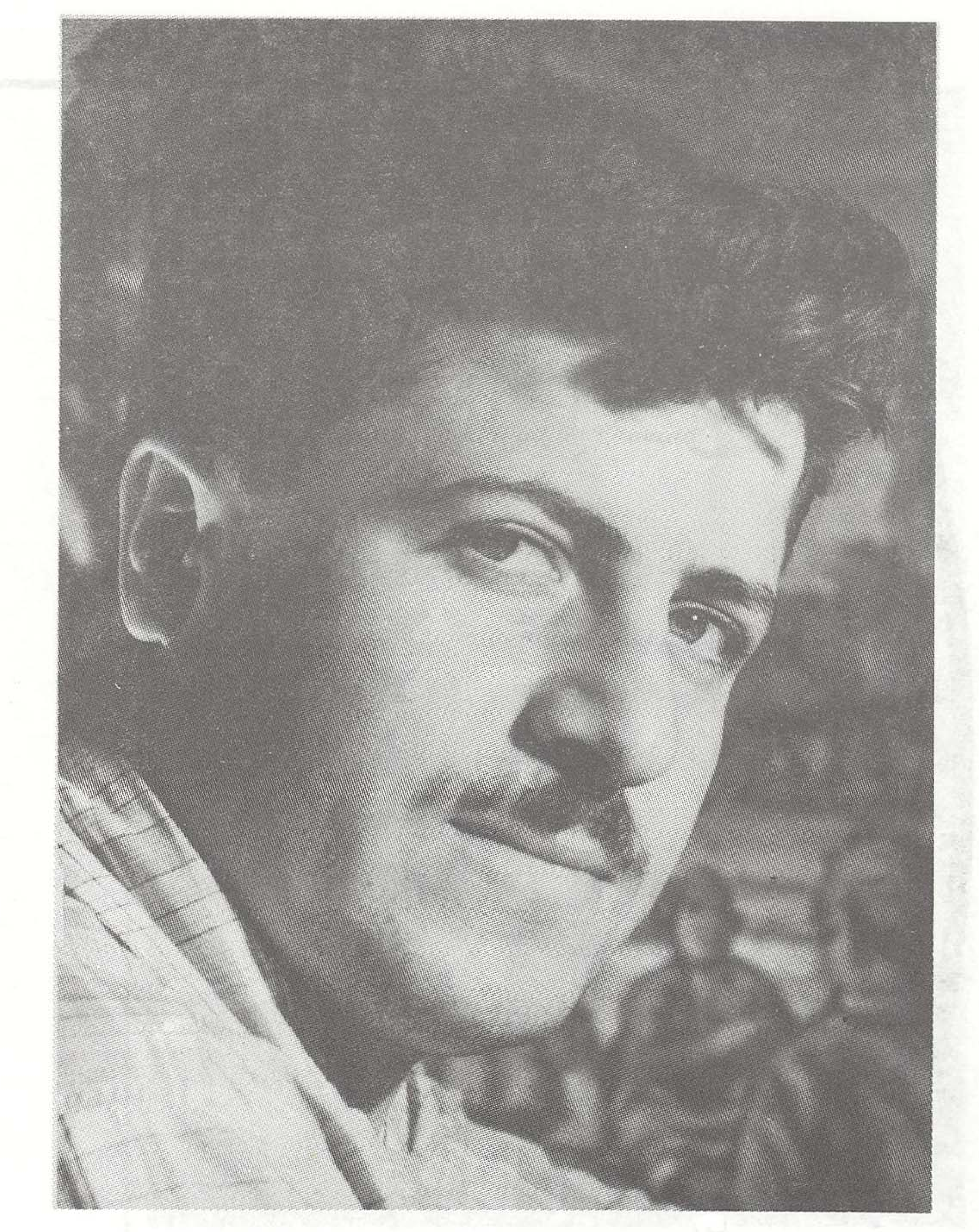
وهكذا أتقن صناعة اللوحة، والعناية بها، لكي يقدم لنا معرضاً ناجحاً تماماً، وعرف من خلال الإحتكاك مع الناس الذين شاهدوا معرضه في [باريس]، أن على الفنان أن يهتم باللوحة، قائلاً:

– إن صناعة اللوحة، وتأمين مستلزماتها، شيء ضروري جداً، حتى يضمن الفنان للوحته القبول، وبالتالي تأمين التسويق لها.

وبالتالي تجاوز [ألفرد]، نفسه، بكل وضوح، وذلك لأنه انتقل من مرحلة الرسم السريع، وبأية مواد، إلى مرحلة الرسم على قماش، جيد، وبألوان متميزة، وهكذا وضعه [القدر] أمام الأزمة وجهاً لوجه، وجعله يدرك بكل وضوح أن أهمية اللوحة ترجع إلى الإضافة الضرورية الفنية والتقنية.

وحتى نستطيع أن نعرف كيف كانت البداية بالنسبة له، وكيف توصل إلى تحقيق ماحقق، من إبداع فني، ومن تطور، لابد لنا من أن نرجع إلى البداية الأولى، وإلى المرحلة الإبتدائية

كان طفلاً موهوباً، وكان يرسم باستمرار... منذ المرحلة الابتدائية، ولكنه لم يكن يلقى التشجيع الذي كان ينتظره، ولقد وجد هذا التشجيع في المرحلة الثانوية، وذلك حين تتلمذ على يد الفنان [ناظم الجعفري]، أولاً، الذي عرفه على الدراسة الواقعية، ورسم لوحات عديدة من الواقع، وبنفس الطريقة المألوفة لدى الواقعيين، رسم المناظر، وقدم الوجوه، والموضوعات الأخرى التي كانت البداية الأولى.



الفرد حتمل - صورة شخصية

ثم التقى بالفنان الراحل [أدهم اسماعيل]، وتتلمذ على يديه، وشجعه (أدهم اسماعيل) على الرسم، ونظم له، ولبعض الموهوبين الشباب معرضاً في المتحف الوطني بدمشق، وكانت تلك هي البداية الأولى للتشجيع الذي عرفه، والمنطلق الرئيسي الذي أحس [ألفرد] فيه بالموهبة إذ كتبت عنه الصحافة، وأشارت إلى موهبته، وهكذا فتح هذا المعرض الباب على مصراعيه، أمامه ليعمل، ويشارك في المعارض الفنية الرسمية المختلفة، والبداية لتكون شخصية ألفرد الفنية، التي كانت [واقعية] تبحث لنفسها عن شخصية، وتعتمد على الجانب الإنساني، الذي تعرف عليه من خلال صلاته بالفنان الراحل [أدهم اسماعيل]، الذي كان يشجعه على رسم هذه الموضوعات.

في العام [١٩٦٢] عمل في وزارة الثقافة، مشرفاً فنياً، وكانت هذه هي البداية التي تعرفت فيها عليه، وكنت أعرف أعماله الماضية، لكنني اكتشفت فيه شيئاً نادراً، وهو أنه فنان صادق في تعامله مع لوحته، ومع الآخرين، يسعى إلى تطوير نفسه، فنياً، ويريد أن يشجع، كان طيباً إلى حدود لامتناهية، وإنساناً لايتقن إلا الصدق، وهكذا عمل في (مديرية الفنون الجميلة) يشرف على تنظيم المعارض، ويساعد في كل مايطلبه منه، وكان دائماً يعتمد عليه في كثير من الأعمال التي تتطلب الجهد، وكان يقابل ذلك كله [بضحكة] مأثورة عنه، وبكلمات معروفة كان يقولها:

- يا الله؟

ولقد كان في [الكويت] حين نظم الاسبوع الثقافي العربي السوري، وكذلك كان في [الرباط]، ليشرف على جناح نقابة الفنون الجميلة، ضمن معرض اتحاد الفنانين التشكيليين العرب، وكان دائماً ملبياً لكل الطلبات، مساعداً لنا على إنجاز الكثير من الأعمال بروح صادقة، وبنفس متفانية.

وإذا انتقلنا إلى دراسة تطور إنتاجه الفني، نلاحظ بأن تجربته قد مرت بثلاث مراحل حتى توصلت إلى ماوصلت إليه.

المرحلة الأولى: الواقعية؟

ومن يشاهد لوحاته الأولى التي عرضها، ومنها لوحة (الخريف) لعام (١٩٦٠)، ولوحة (نظرة صامتة) التي قدمها لمعرض الربيع (١٩٦٠)، وكذلك لوحة (منظر) رسمها هي الأخرى بنفس العام نستطيع أن ندرك أنه كان يرسم الأشجار بانفعال واضح، وبضربات فرشاة عريضة، ويؤثر أن يحسسنا بأن المنظر الذي يرسمه ليس هادئاً، رغم الهدوء الظاهر مما يكشف لنا عن النفسية الإنسانية أخذت شكلاً خاصاً، فالتعبير الإنساني عن الحالة يكون بحركات ضربات الفرشاة، وليس بغيرها، ودسامة اللون الموحد هي الأساس، ولوحته [نظرة صامتة] تعطي فكرة عن بداية رسم وجوه الأشخاص بالدقة



الفرد حيتمل



الواقعية، مع إضافة هامة، تكمن في أسلوب التعبير عن الأعماق، وهكذا يجعلنا نترك الفعل المباشر للموضوع في سبيل البحث عن النفسية التي تقدم لنا مفهوماً جديداً لرسم وجه فتاة.

وهكذا كان واقعياً، يضيق ذرعاً بأن يقف عند النقل التسجيلي لما يراه، باحثاً عما يختفي خلف المنظر، أو خلف النظرة، أو يؤكد على تطاول شجرة، وتفردها، ليعطي الموضوع أحياناً ويوحي بأن الموضوع ليس نقلاً مباشراً عن الطبيعة، وإنما الوصول إلى تعبير إنساني من خلال عناصر المنظر.. وأشجاره.

وقد ازدادت هذه التحويرات للواقع مع الزمن، وهذا مانراه في معرضه الذي نظمه في المركز الثقافي العربي بدمشق في العام (١٩٦١)، وكذلك اللوحات التي عرضها في معرض الربيع والخريف للعام (١٩٦١)، وهناك لوحة [الفتاة الريفية...] التي رسمت في نفس المرحلة.

إن لوحة ألفرد حتمل [العاصفة] التي عرضها في المركز الثقافي بدمشق، تعطي الفكرة عن التجاوز، وعن القدرة على معالجة كلها حيوية وحركة، وفيها الصياغة التعبيرية المعبرة عن الموضوع، وهكذا أعطى الطبيعة الديناميكية، وجعلها تنطق بما في أعماقه.

أما لوحته (من الريف) التيق قدمها لمعرض الخريف عام (١٩٦١) فقد تحولت اللوحة إلى تأليف غريب، أهم مافيه التضاد بين حيوية الشجر المتداخل الموضوع، وحركة هاتان الشجرتان تدلان على إضفاء الروح الانسانية



الفرد حتمل

على الطبيعة وتداخلها، بحيث أصبحنا أكثر أهمية من كل الموجودات، فالخطوط مستقيمة في البيوت، لكن الأشجار تلتف، لتوحي بالطبيعة المأساوية للواقع المرسوم.

أما لوحته [القروية] التي رسمها تتحرك عائدة إلى القرية، فقد عبرت عن الموضوع الريفي، ونحس بالانسجام والتالف بين المرأة، والشجرتين، فالمرأة تستظل باحداهما، وقد تضخمت الأولى معبرة عن هذا الموضوع.

وفي المعرض الذي نظمه (ألفرد حتمل) في صالة الشعب عام (١٩٧٤) نحس بأنه يسير بنفس الاتجاه، لكنه يركز على المواضيع الانسانية والشعبية، ولقد كتبت في دليل معرضه الكلمات التالية:

– [كان ولوعاً بالمواضيع الشعبية والحارات القديمة، ورسوم الفلاحين في الريف، والصناعات اليدوية التي تربط انتاجه بكل ماهو أصيل من المواضيع].



الفرد حتمل

ومازلت أذكر لوحة [الحصاد] التي رسم الفلاح فيها والثور يكافحان معاً الأرض، ويتغلبان على كل عقبات الطبيعة القاسية، وكذلك كانت المفاجأة تلك الروح الجديدة التي يعالج بها مواضيعه في ضربات الفرشاة السريعة، التي أصبحت أكثر دقة، وأقدر على التعبير عن الموضوع، والتي تلخص لنا الجانب التعبيري الذي بدأ يتعاظم تأثيره عليه، كلما أوغل في رسم مواضيعه من الواقع الريفي، وهكذا لخص لنا موضوعه بضربات الفرشاة، ولم ينقل حرفياً مشاهده، وكذلك تطور من حيث الألوان، فلم تعد تنقل ألوان الريف، بل أصبحت لها مضمونها المرتبط بالموضع، وهكذا تكامل بحثه اللوني والشكلي.

وقد كتب عنه الفنان الراحل [نعيم اسماعيل] قائلاً:

تظهر محاولات ألفرد حتمل على أنها محاولات جادة وصافية للاستبقاء على الواقع، والاحتفاظ في العلاقة المتينة الوطيدة بحياة الجماهير، ومعالجة المشاهد المألوفة والقريبة والتي تحس بشكل واضح وصريح مشاكل الشعب بمحبة عميقة، واحساسات فنية غنية بعيدة عن التكلف والإدعاء].

وكتب الفنان [ممدوح قشلان]:

- [والموضوع عنده لايعبر عن مشاكل خاصة، ترتبط بذاتية الفنان فقط، بل يندمج في موضوع الانسان الذي يكدح ويعمل متناسباً حتى نفسه].

وكتب الفنان [عيد يعقوبي]:

- [كنت أحس بثورة فرشاته، وهي تنتقل على سطح اللوحة ليخاطب بها البسطاء، بلغة الفن البسيطة، لغة هذا الشعب الذي تتمثل فيه صفة الطيبة والبراءة والبساطة أيضاً].



وهكذا أعطى في هذا المعرض عدة موضوعات، كشفت عن عمق ارتباطه بالمواضيع الشعبية، وعن بساطة نقله... لما يرى مع إحساس بأنه لاينقل مايرى، بل يحوره ليصبح أكثر درامية، وأكثر تعبيراً، عن طريق الحركة التي يعطيها للأشياء، والموجودات، وهذا يكشف عن فنان تداخلت شخصيته مع مشكلات الناس، فأصبحت ريشته تتحرك بكل صدق لنقل مشكلاتهم، من خلال تحويرات الأشكال، واللون الذي يقدم الموضوع.

المرحلة الثانية: ملحمة الإنسان والأرض

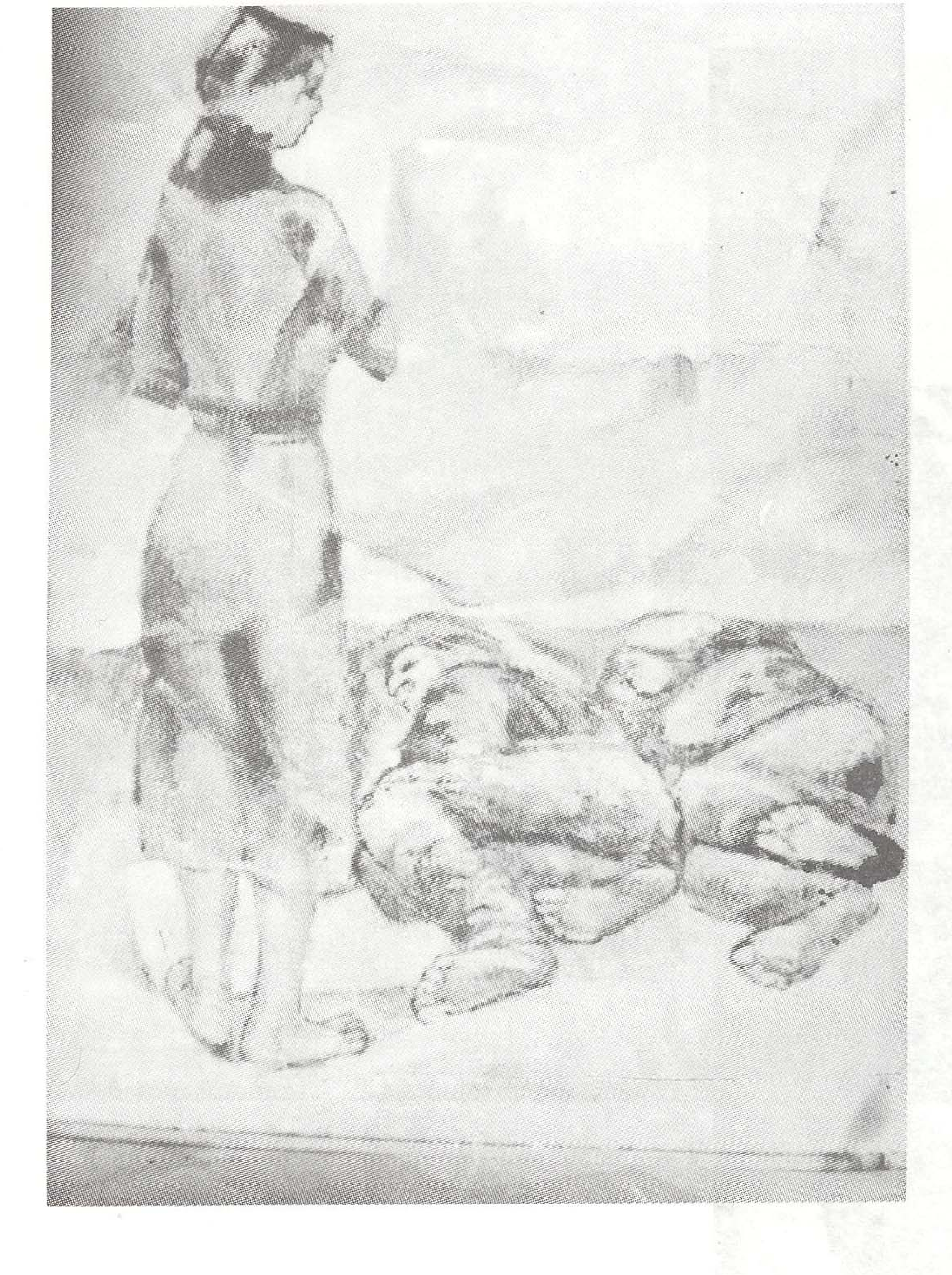
وفي العام [١٩٧٨]، نظم (ألفرد حتمل) معرضه الثالث في صالة الشعب للفنون الجميلة، وفي هذا المعرض تجلت النقلة النوعية الكبيرة التي قدمها، والتي أثارت إعجاب من شاهد المعرض.

[ولقد غمرني هذا الإحساس، حين شاهدت لوحاته، وكتبت يومها:

- [ضم معرض الفنان (ألفرد حتمل] الذي أقيم في صالة الشعب للفنون الجميلة، مجموعة من الأعمال الفنية، التي تعالج موضوعاً يكاد يكون واحداً، رغم تعدد طرق المعالجة، وهذا الموضوع يرتبط بالريف والحياة اليومية، ومعاناة



الفرد حمّك



الفرد حمّك

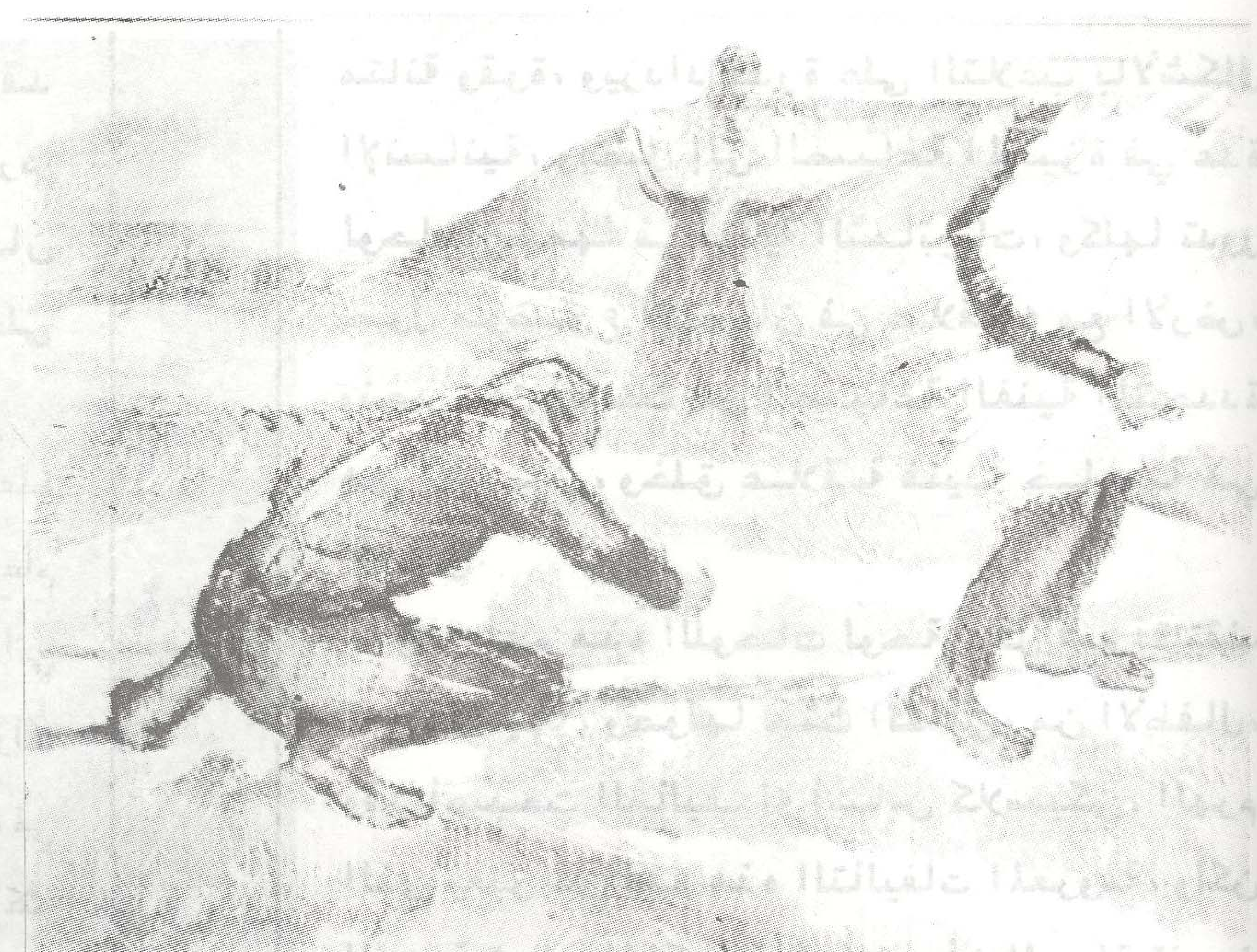
الإنسان في هذا الريف، وآلامه، وتتجلى هذه المعاناة، وتتجلى هذه المعاناة من خلال الحركات والوجوه ونحس بأنها شاملة، لأن كل مايرسمه (ألفرد)، يضعه ضمن حركة من الخطوط التي تجعل الإنسان يعيش المأساة، والتي تنبعث من الأرض، والتي تجعل عمل الإنسان، وجهده المضني، مؤلماً غاية الإيلام].

ولهذا قلت بأن معرضه يمل (ملحمة الانسان والأرض)، والمواضيع هي عن [المرأة] و[الريف] و[الأرض]، ومعاناة الإنسان من خلال علاقته مع الأرض، وفرحته بتجديد الحياة والولادة متغلباً على الآلام والمآسي، وذلك لأن الفنان، عرف أن الحياة دوماً تعطيالبعث والتجديد، ولهذا الأهمية الكبيرة.. طالما أن الموت موجود وكذلك الآلام، وهكذا يتم الخلق والتجديد.

وفي الحقيقة استطاع [ألفرد] أن يحقق في معرضه، عدة أمور هامة جداً.

ومن أهمها أنه يرسم (الانسان) ليس بالصناعة الواقعية المعروفة، وليس الشخص العياني المشخص، بل الإنسان على نحو رمزي، يرسمه من الذاكرة، فالأجساد أطول... مما هي عليه في الواقع وكذلك الأيدي، ولهذا فهي رموز فلاحية، وهكذا لم يعد يهتم بالتدقيق على رسم إنسان محدد، بل رسم الإنسان الريفي، كما يتصوره طويلاً، وقوياً، وله من طوله مايساعده على مغالبة المشاكل، وهكذا تطورت الفكرة

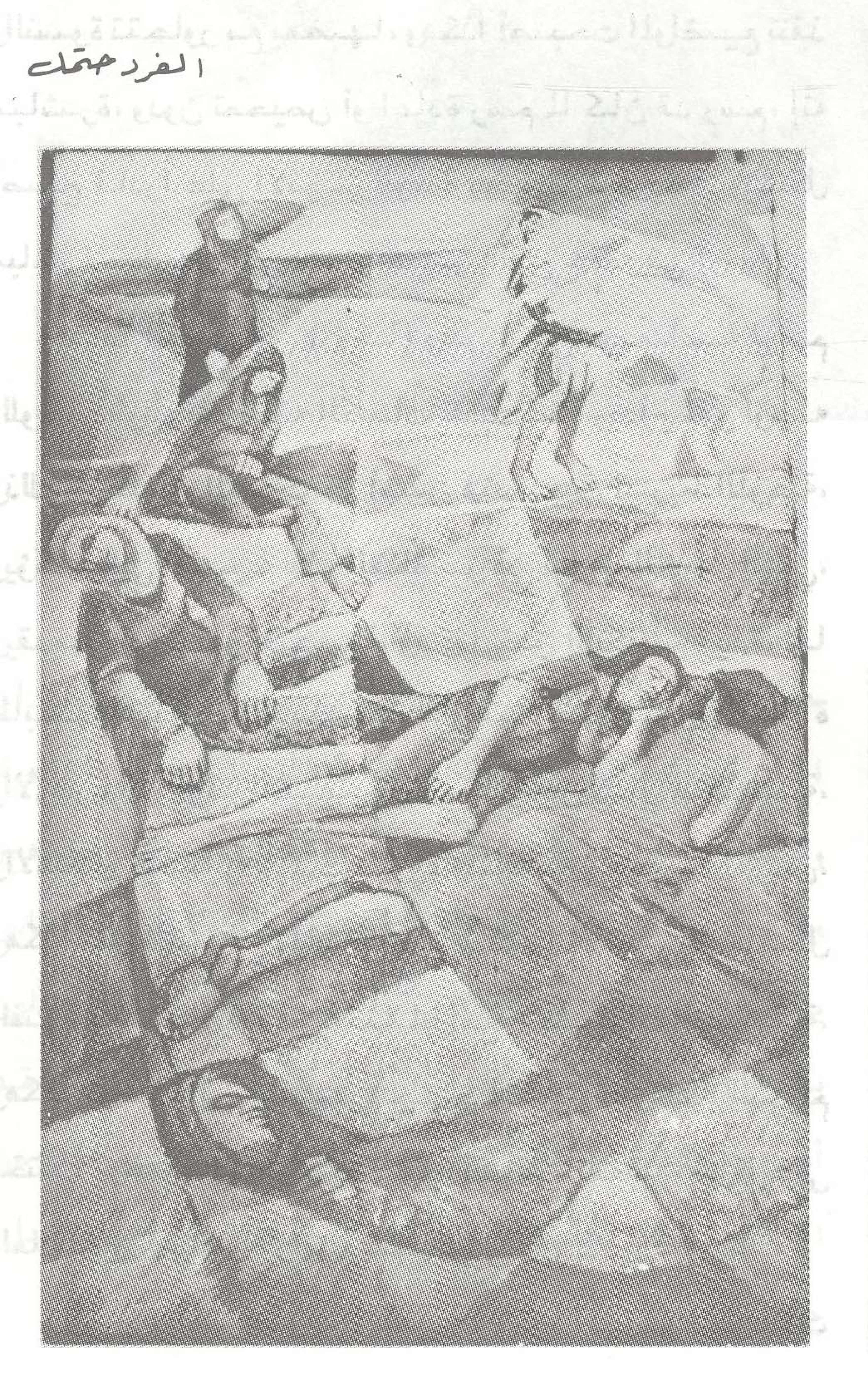




الفرد حمل

الفرد حمل

الفرد حمل



الواقعية عنده.

وكذلك [اللون]، فاللون قريب من لون تربة الأرض، ويوهج هذا اللون بالضوء، ولايدرجه إلا نادراً، وهكذا يتلاعب بالألوان ليقدم الفكرة، ولهذا لم يعد اللون واقعياً، بل أصبح يعكس الحزن، أو المأساة، أو حتى الفرح، ولهذا فالمرأة التي تفرح لولادة طفل تختلف في ألوانها عن (المرأة) التي يسيطر عليها الحزن، وهكذا عكس من خلال الأشكال والألوان المأسي، وقدم لنا المقاومة الإنسانية المشروعة للمأسي، عن طريق الولادة والحياة.

أما تأليف اللوحات، فهو يلجأ إلى تكوينات بعيدة عن الواقع التسجيلي من أجل تأليفات بين الأشكال والمساحات، وهذا يجعل عمله أكثر تحرراً وحيوية من التقيد بما هو واقعي، ويخلق التأليفات المختلفة المنسجمة مع (المضمون) الذي

يريد، وهناك لوحة يصور فيها [الفلاحة] وقد تحولت إلى مصدر إشعاعي ضوئي، وهكذا تطورت المفاهيم الفنية وذلك وفق الإلحاح على الإنسان بالصياغة الرمزية والتعبيرية مع المحافظة على الواقع.

ورسم (ألفرد) عدة لوحات بعد المعرض، وشارك في عدة معارض هامة، وقد أتيحت له فرصة السفر إلى (إيطاليا) عام (١٩٨٠)، ونظم معرضاً لأعماله هناك، وكانت التجارب التي عرضها فيها الحركة والتعبير وفيها التأليف الأكثر جرأة، والتي جعلته أكثر ثقة بنفسه مما كان، ولعل وجوده في (روما)، والإحتكاك مع الفن الايطالي قد جعله يقدم لوحة أكثر بساطة، وذلك عن طريق رسم امرأة أو أكثر في الطريق، والتركيز على المرأة، وعلاقتها بالأرض، والطفل، والأمومة، والنسوة تتحاور مع بعضها، وهكذا أصبحت المواضيع تنفذ مباشرة، ودون تمحيص أو اعادة رسم لما كان قد رسم، إنه أصبح قادراً على الإنجاز للوحة بخطوط صريحة، وبشكل مباشرة مما يدل على مدى التحسن الذي حققه في (روما)

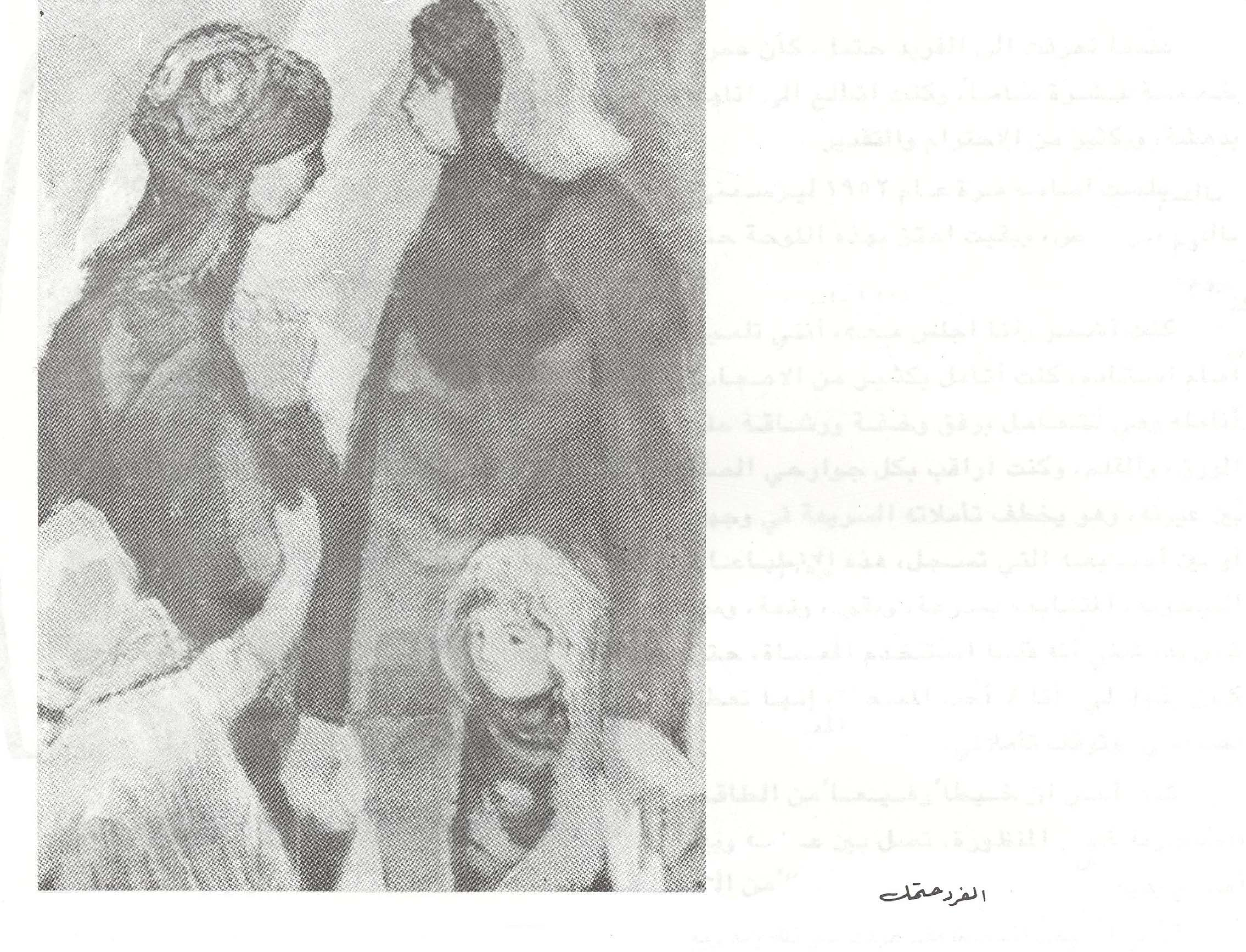
وعاد (ألفرد) من (روما) وهو يمتلىء حماسة لرسم اللوحات، وقد شجعته الكلمات كتبت عنه، وبدأ يطور لوحته وذلك عن طريق البحث عن أسس هندسية، ليربط اللوحة، ويؤكد على أهمية هذه العناصر في تأليف العمل الفني، ويقدمه على أسس هندسية، وهكذا خلق أشكالاً جديدة، لها طابعها المتين، الذي يختلف عن التأليف العفوي للمرأة والأرض، إن الأرض أصبحت عبارة عن كتل هندسية، والأشكال الإنسانية أخذت صورة متناقضة مع طبيعة الأرض، وهكذا نقل الصراع والمعاناة من شكلها الأدبي، إلى الشكل الفني، فالأشكال العفوية تتقابل مع التحويرات الهندسية، وهكذا توصل إلى مفهوم جديد لتكوين اللوحة، التي لم تختلف موضوعاتها، ولكن اختلفت أساليب التعبير، ليؤكد على العلاقة بين المرأة والأرض بشكل جديد.

وتتنوع التجارب الفنية، وتزداد الموضوعات متانة وقوة، ويزداد قدرة على التلاعب بالأشكال الإنسانية، ويصل إلى الصياغة المميزة في عدة لوحات رسمها في بداية الثمانينيات، وكلها تدور حول موضوع الإنسان في علاقته مع الأرض، ونحس بأن البحث عن الصياغة الفنية المتجددة هي الأساس، وخلق علاقة فنية خاصة هي المنطلق.

ومن أهم هذه اللوحات لوحة تمثل امرأة تقف على قدميها، وحولها جثث القتلى، من الأطفال، وقد أصبحت التأليف له أساس كلاسيكي، الهرم الذي يعبر عن أهم هذه التأليفات المعروفة، ولكن اللوحة تعطي الفكرة ذاتها عن أن الحياة تنبعث من الموت، وهكذا يكون التجديد، ونحن من خلال الكتل التي تحورت إليها الشخصيات بأن الأمل موجود رغم المحن، وكذلك اللون الذي يلعب دوراً هاماً، صحيح أن اللوحة لها لون واحد من تدرجات الأحمر الوردي، لكن تلك الوحدة في اللون من وجود لون أزرق في الأفق له جمالية خاصة تنسجم من ألوان الأشخاص، إن لوحته التي تصور القيام بعد الموت تعطي الصورة عن الرؤية الجديدة للمعالجة الفنية التي قدمها.

وفي لوحة أخرى تصور مجموعة من النسوة التقين معاً أمام فرشاة عريضة، تعالج سكرات الموت، نرى التأليف الفني للوحة قد أخذ شكلاً عضوياً، وقوامه الحركة في الخط التي تربط النسوة برباط متحرك، وهكذا تحقق الوحدة للموضوع عبر الحركة والتلاعب بالخطوط اللينة التي تعطي المشاهد شكلاً من التكوين على صلة بالخط اللامتناهي في [الأرابسك]، وهكذا تنسجم اللوحة.

وكذلك فعل في لوحته عن [الاستراحة] و[المرأة النائمة]، فالاستراحة تتطلب علاقة حركية بين خطوط جسم المرأة، واليدان اللتان استطالتا، مع الرجلين، لتؤلف جميعها تكويناً عضوياً، حركياً، ووجه المرأة قد بدا متعباً معبراً عن المشكلة،

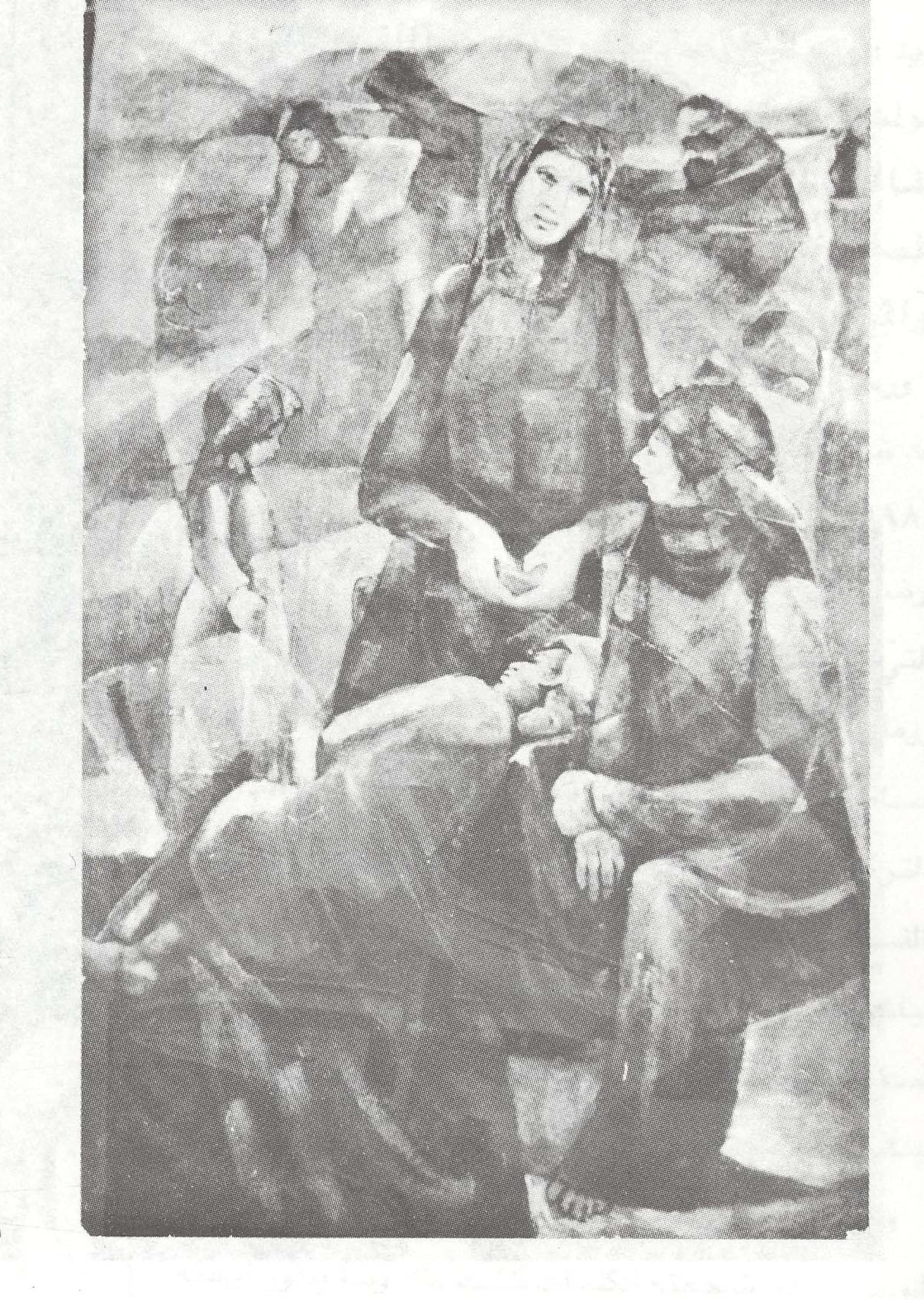


الفرد حتمل

وتعكس حركة اليدين اللتين تقاربتا مفهوماً حركياً، واستمرارية، فكأن المرأة التي استراحت لاتريد هذه الراحة بل ترغب في مزاولة النشاط، اما المرأة النائمة والتي تمددت على الأرض بلون هو ضوء تترابط مع الأرض، وتشع، فكأن هذا النوم، والاطمئنان إلى الأرض هو الذي يعطيها الحياة، وهكذا تتجدد من خلال النوم من أجل يقظة جديدة وعودة إلى العمل والحياة.

المرحلة الثالثة: مرحلة النضج

وكما نوهنا إن المرحلة الثالثة هي مرحلة النضج عند ألفرد حتمل، وهذه المرحلة أخذ أبعادها في نهاية الثمانينات وبداية التسعينات وقد تميزت بالقدرة على السيطرة على اللوحة، والبساطة المتناهية في المعالجة، فالأرض هي التي تتوهج، وهي التي تأخذ الأهمية الكبيرة في مساحة اللوحة، والناس يعملون في هذه الأرض، بدرجة إضاءة إضافية، واللون يكتمل عن طريق خلق جديد يتجلى في أن الأشخاص قد أصبحوا ظلالاً، كأننا نراهم والضوء ينبعث من ورائهم من الأرض، وهكذا تكامل البحث وأعطى فيه [ألفرد حتمل] خلاصة مكثفة لكل تجربته.



الفرد حتمل

وأخيرا؟

وهنا، لابد لنا إذا أردنا أن نصف [ألفرد حتمل] من أن نقول بأنه فنان إستطاع أن يصل الى تحقيق ماوصل إليه مكافحاً، وأعطى ماأعطاه معتمداً على نفسه، ومن خلال الجهود الكبيرة التي بذلها، إنه [عصامي] بكل معنى الكلمة شق الطريق، وتغلب على العقبات مكافحاً، ورغم ظروف الفقر التي عاشها، والحرمان، والمشاكل.. يظل يعمل ويعمل بلا كلل، وحقق ماحققه بجهده، واستمرارية عمله، وكانت تلك الرموز التي استخدمها، والمواضيع التي قدمها لنا، معبرة تماماً عن رؤيته للحياة، إنها في التجديد للحياة، وهي العمل المتواصل للوصول، وكل امرأة رسمها تمثل نفسه، وكل أرض قدمها تعكس أرض بلاده، فكأنه يريد أن يقول إن الارتباط بالأرض، والعمل المتواصل هما أساس الحياة في الكون، ولن نبقى إن لم نعمل؟ وإن تجديد الحياة يرتبط بعملنا، وقدرتنا على الوقوف مرة أخرى، ومتابعة العمل، والانتاج.

الفرد حتمل

طفل كبير... عشق الحرية وأحب الأطفال

غازي الخالدي

عندما تعرفت الى الفريد حتمل، كان عمري خمسة عشرة عاماً، وكنت اتطلع الى انامله بدهشة، وبكثير من الاحترام والتقدير..

جلست امامه مرة عام ١٩٥٢ ليرسمني، بالقلم الرصاص، وبقيت اعتز بهذه اللوحة حتى اليوم..

كنت أشعر وانا اجلس معه، أنني تلميذ أمام استاذه، كنت أتأمل بكثير من الاعجاب، أنامله وهي تتعامل برفق وخفة ورشاقة على الورق، والقلم، وكنت أراقب بكل جوارحي الصلة بين عيونه، وهو يخطف تأملاته السريعة في وجهي أو بين أصابعه التي تسجل، هذه الانطباعات السحرية، المتتابعة بسرعة، وبقوة، وثقة، ومما كان يدهشني أنه قلما استخدم الممحاة، حتى كان يقول لي: أنا لا أحب الممحاة، إنها تعطل إحساسي، وتوقف تأملاتي.

كنت أحس ان خيطاً رفيعاً من الطاقة السحرية غير المنظورة، تصل بين عينيه وبين أصابع يديه.

أما لماذا لا يحب الممحاة، فقد عرفت سر ذلك بعد ربع قرن من هذا التساؤل، سأتعرض اليه فيما بعد.

وبقي هذا الفنان قدوتي، ومحط أحلامي، وعشت تلك الفترة اتابع انتاجه بشغف، وحب، واهتمام إلى حد الإعجاب والإبهار، كذلك كان في نفس الفترة الفنان المرحوم (محمد العاقل) فقد وعدني عام (١٩٤٩) أن يعلمني التصوير الزيتي اذا نجحت في دراستي الاعدادية وفعلاً نفذ وعده، وعلمني مبادئ التصوير واسلوب التعامل مع الالوان الزيتية، وكان الأمر بالنسبة لي في ذلك الزمان حلماً بعيد المنال وقد تحقق..

وفي الواقع كانوا ثلاثة من الفنانين أتابع انتاجهم باهتمام: الفريد حتمل ومحمد العاقل وصبحي الماردينى، ثم تعرفت الى عيد يعقوبي.. وكان استاذهم (جمال جمعة)، فنان مصري، كان يعلم الرسم في ثانوية الميدان.

وكان من أبرز الاسماء التي ظهرت في الحركة الفنية السورية آنذاك (ناظم الجعفري) و(نصير شورى) بعد عودتهما من الدراسة الاكاديمية في القاهرة.

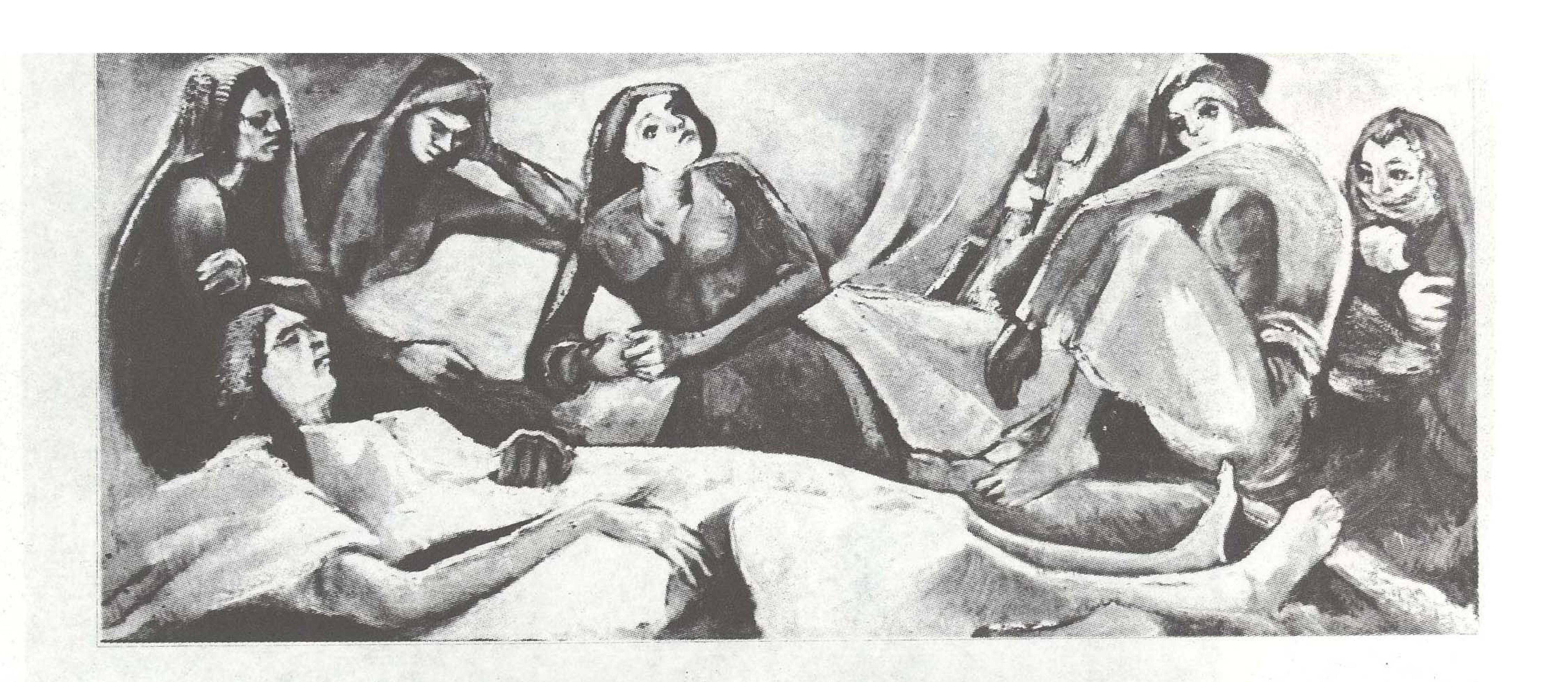
كنا نتابع أعمال هؤلاء جميعاً.. بكثير من الشوق الحار سمعرفة، الشوق الذي يصل إلى درجة الوله، والعشق، كيف يرسم فلان، ماذا رسم فلان، ما هي اللوحة التي شارك بها في معرض الرسم اليدوي الذي اقامته وزارة المعارف آنذاك في المتحف الوطني عام ١٩٥٠.

واذكر أنني قد تألمت كثيراً عندما منعني بواب المتحف من الدخول الى صالة المعارض في قصر الحير، يوم افتتاح ذلك المعرض، نهرني وقال لي: اذهب ياولد، هذا معرض للفنانين وليس للاولاد.



الفرد حتمل

الفرد حتمل



ولم يصدق أبداً أن لي لوحة معلقة في ذلك المعرض بالذات واسمها [ازهار ليلك]، وقد اقتنيت فيما بعد من المتحف بخمسين ليرة سورية، قال لي [ألفريد حتمل] عندما رآها: [عندك موهبة، ارسم فواكهه، ومناظر طبيعية، ارسم بالابيض والأسود كثيرا، حتى تعرف كيف تجسم الأشكال، وتعرف قيمة الحجوم من خلال الظل والنور! وإياك إياك أن تنقل عن صورة، أو تكبر صورة!].

لم افهم بالطبع كل هذه الانكار في البداية، ولكنني فهمت معناها عندما اقتربت من (الفريد حتمل) أكثر، عندما رأيته يرسمني في منزل والدي، في غرفة صغيرة جداً على السطح، لا تزيد مساحتها عن أربعة أمتار مربعة، كانت مخصصة لغرفة الغسيل، كتبت على بابها مرسم الفن الحديث بادارة محمد غازي الخالدي.

كان (الفريد حتمل) يتردد الى هذا المكان المتواضع، الذي اسميناه تجاوزاً مرسماً للفن الحديث!! كان ذلك في آذار (١٩٥٠).

وطرحت على الفريد حتمل اقامة معرض لي في منزلي، فتحمس رحمه الله كثيراً، وفرح لي، وبدأنا نكتب اسماء المدعوين، قبل أن نعرف ما يجب أن نعرض من اللوحات؟ وحضر (الفريد حتمل) حفل الافتتاح، وحضر (عيد يعقوبي) و(قتيبة الشهابي) -ولم يكن دكتوراً في ذلك الوقت- وحضر (صبحي المارديني ومحمد العاقل).. واسكندر لوقا واحمد جفان ونذير نبعة وجاء في اليوم الثاني المرحوم (محمود جلال)، ثم جاء (صلاح الناشف)..

ومما اذكره في ذلك الوقت أن (الفريد حتمل) لم يتركني يوماً واحداً، فقد اقيم المعرض لمدة اسبوع كامل، عشته يوماً بيوم مع الفريد حتمل. وكان يشجعني، ويفرح لفرحي، كان يفرك يديه ويضحك، وكأنه طفل صغير، وكأنه هو صاحب المعرض، خاصة عندما قلت له: [لقد خصصنا يوماً للشباب ويوماً للاناث للزوار، والذي فرضته طبيعة المجتمع الذي كنا نعيشه آنذاك، في منطقة باب الجابية حارة سيدي عامود بالحريقة حيث كنا نقيم.

وعندما اخذنا الصور التذكارية، كان وجه (ألفريد حتمل) الأكثر اهمية بين الموجودين في حفل الافتتاح، ولا تزال هذه الصور عندي واعتز بها كل الاعتزاز.

كان اكثر ما يدهشني في اسلوب رسم (الفريد حتمل) بالقلم الرصاص، هو جرأته، وثقته بنفسه، وعدم خوفه من الموديل الذي

الفرد حتمل

الفرد حتمل



يرسمه، كانت مسألة (الشبه) تشغلني كثيراً، وكنت أخاف أن ارسم انساناً ما، فتكون الصورة بعيدة الشبه عن الأصل، أما هو فقد شجعني كثيراً، وكان يقول لي: [أنت ترسم بشكل جيد، ارسم النسب السليمة، ارسم الشكل الذي أمامك بدقة، ظلل بالقلم الرصاص، مناطق الظل وفرّق بينها وبين مناطق النور، تأمل الشكل الذي امامك بكل جوارحك، واحساسك، فتجد نفسك ترسم الإنسان الذي يقف أمامك بكل بساطة، ويأتي الشبه تلقائياً وعفوياً بعد ذلك].

نلاحظ من خلال هذا الكلام، اننا تعرفنا الى ثلاث صفات رئيسية في أسلوب رسم (الفريد حتمل)، الجرأة أولاً، ثم العفوية، ثم التلقائية، إضافة الى انه لا يحب استخدام الممحاة كما ذكرنا في صدر هذا الكلام.

واذا ما دققنا في هذه الميزات الفنية الهامة، نجدها تلتقي مع اهم ميزات فنون الاطفال، الجرأة، العفوية، التلقائية، وعدم استخدام الممحاة، إضافة الى انه يكره استخدام أي أداة هندسية اثناء الرسم، مهما كان الموضوع الذي يتناوله، لأنه يعشق الحرية، والمسطرة فيها تقييد لحرية الفنان، حتى عندما كان يلجأ الى تكبير صور الهوية للاشخاص بالقلم الفحم، كان يسخر كثيراً من الذين يكبرون هذه الصور بالفانوس السحري الكهربائي (الراشق)، ويسخر اكثر من الذين يكبرونها بالمربعات، هو يكره القيود، ويكره الخطوط الهندسية، إنه يحب حركة القلم الحرة الجريئة، لذلك كان من اكثر أعماله يترك بعض الأجزاء بلا نهايات، كأنه يريد أن يقول: هكذا افضل!

لأن الاحساس الأولي هو الأصدق.. وهذا ينطبق تماماً على فنون الاطفال الذين يرسمون بحرية وبانطلاق وبخيال واسع..

هنا نلاحظ مدى اللقاء العفوي الصادق، والساذج، وغير المفتعل بين فكر (الفريد حتمل) وصفاء الطفولة، وصدق تعاملها مع المحيط، مع الانسان، مع الحياة، مع الارض، مع الطبيعة!

وهذا بالذات من اهم العوامل اللاشعورية التي دفعته للاهتمام بفنون الاطفال، لقد كان لنا معه تجربة هامة جداً في بداية تأسيس منظمة طلائع البعث، عندما كنا نتعثر في تعريف فن الطفل، وفي تقديم النصح والارشاد إلى الاطفال أثناء قيامهم بالتعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم، عن شيء ما في حياتهم، عن حلم جميل في خيالهم.. ولك ذلك يصب في منطق طفولي واحد، إن الطفل يرسم ليحدد موقفه ممن حوله، في الحب أو الغضب، أو البغض، او الحلم، او الفرح، أو الحزن.

وتعلمنا من (الفريد حتمل) أن نقول ان فن الطفل يمثل.. رأي الطفل بكل جرأة، وبكل عفوية، وبكل تلقائية، وبكل حرية بكل ما يحيط به، من حياة وناس، واشياء.!

كان الفريد حتمل يلتقي ساعات وساعات في معسكرات طلائع البعث مع الاطفال تحت ظلال الاشجار، وقرب نبع بردى يتحدث اليهم، يحرض أفكارهم، ويثير مشاعرهم، ويساعدهم على التخيل، وعلى التفكير، وعلى العمل الجميل، العمل الفني الممتع والمفيد.

حتى في سلوكه الشخصي، كان في أكثر الاحيان يتصرف كالاطفال، في طريقة تعبيره عن فرحته، يصفق، أو يضحك بصوت عال، ولا اذكر مرة واحدة انه تقيد [ببروتوكول] أو بتقاليد رسمية، أو بمواقف ذات طابع انضباطي، إنه يمارس الحرية فكراً وعملاً، في فنه وفي قلبه وفي عقله.

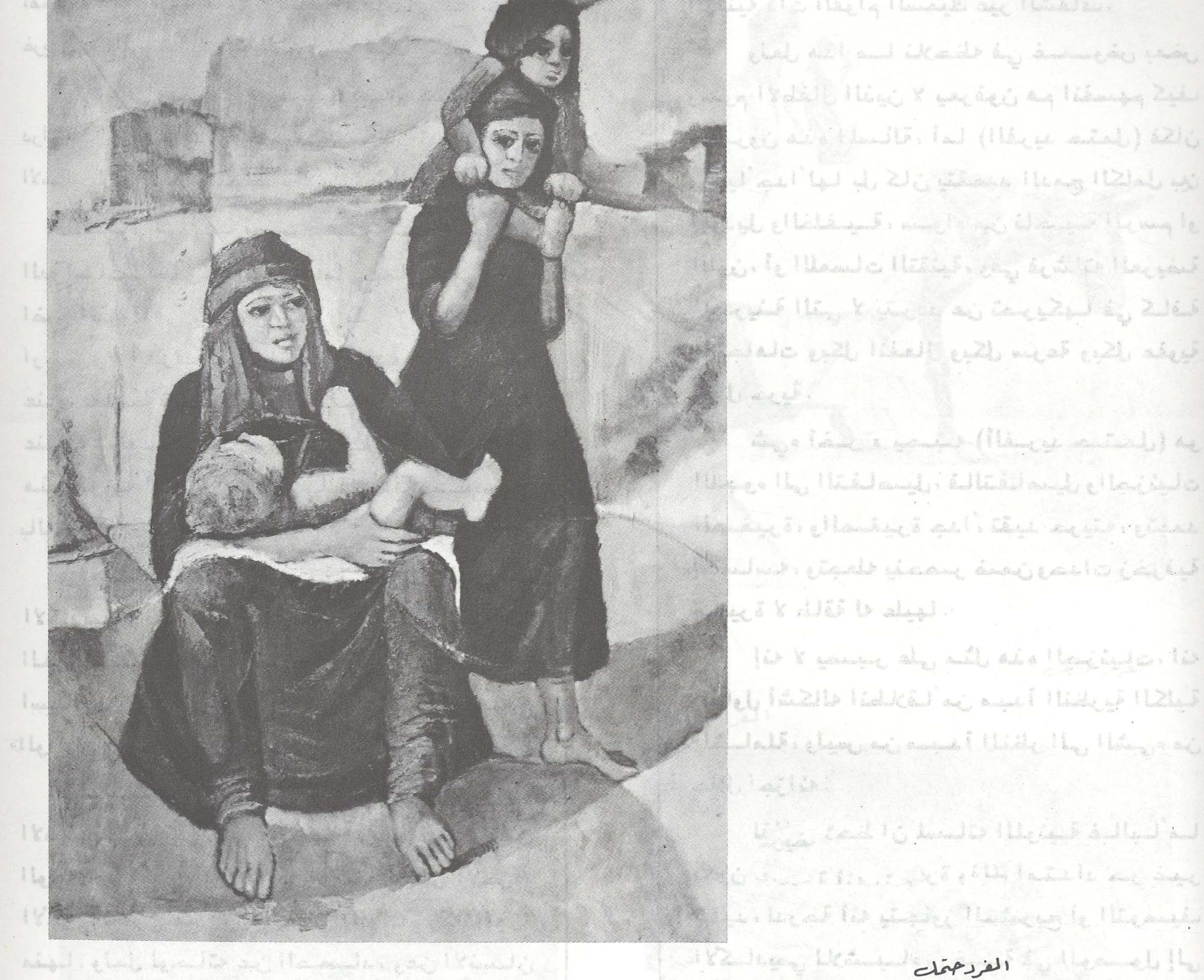
والحرية، كما نعلم، هي من أهم سمات فنون الاطفال، لذلك استطاع (الفريد حتمل) أن يترجم مقولة السيد الرئيس حافظ الأسد عن الطفولة عندما قال [-غنوا مع الاطفال وألعبوا معهم تعلموا منهم، وعلموهم!].

ولقد عاش (ألفريد حتمل) مع الطفولة، وهو الطفل الكبير، ولعب مع الاطفال من خلال الرسم، كشكل من اشكال اللعب الحر، الذي يعكس أصدق التعبير عن مكنونات النفس الانسانية.

حتى اذا اجرينا مقارنة بسيطة بين هذه المعطيات في فنون الاطفال، وبين أعمال (الفريد حتمل) ومختلف تجاربه الفنية منذ تعرفنا اليه، وإلى أن رحل الى عالم آخر، نلاحظ ان هناك نقاطاً هامة، وهامة جداً، يلتقي فيها فنه مع فنون الاطفال، وأهم هذه السمات الصدق، والجرأة، والعفوية، والتلقائية، وكلها تدور في فلك «الحرية».

لهذا السبب انسجم مع الاطفال والتقى معهم بحب كبير، حب الأب الوفي المخلص الجاد، والصادق، فكان يعطي ملاحظاته للاطفال وكأنه يداعبهم، يحبون كلامه كما يحبونه هو شخصياً، يلتفون حوله وكأنه واحد منهم كان (الفريد حتمل) بحق كما قلت طفلاً كبيراً ذا قلب كبير! حتى عندما نراجع بهدوء، وبدون انفعالات، وبشكل حيادي جميع مراحل تجاربه الفنية، نجد ان مجموعة قواسم مشتركة عاشها (الفريد حتمل) يلتقي فيها مع اهم ما يميز فن الطفل، وهو الحرية الكاملة، في اختيار الموضوع، في معالجة الحجم، في تناوله للالوان، في طريقة التعبير الهادئ، الذي يترجم مجموعة مشاعر، تريد أن تظهر على سطح النفس الانسانية، منطلقة من اللاشعور، واللاوعي الى ساحة الشعور، والى ضوء الوعي الواضح.

رسم مجموعة كبيرة من الوجوه، ورسم مجموعة أكبر



من التكوينات الانسانية في اوضاع كان يتقصد الصعوبة في اختيار زواياها، ورسم مجموعة كبيرة جداً من المناظر، والحارات الدمشقية، القديمة، ورسم، ورسم، ورسم، لم يترك موضوعاً إلا تناوله، وهو يحب في فنه أن يواجه الموضوع مباشرة، فيرسم بلا تحضير مسبق، يرسم بالفرشاة المغموسة بالألوان مباشرة، وهذا ما يميز فن الطفل من ناحية الجرأة وعشق الحرية وعدم قيود القلم الرصاص، والطفل ملول، و(الفريد حتمل) ملول، لا يحتمل أن يرسم اللوحة على مرجلتين أو ثلاث، فهو يلون مباشرة، بنفس عقلية، وجرأة، وحرية، وإقدام الطفل الموهوب المدرب.

وكان بالإضافة إلى هذه المسألة الهامة جداً، لا يدقق في بعض التفاصيل التشريحية، التي تساعد على توضيح الهوية الشخصية للانسان، الذي يرسمه كجزء اساسي من ملامحه، ولهذا لم يكن يُعْط لمسألة [البحث عن الشبه] أي

اهتمام، لأنه يأتي بالشبه للانسان المطلوب رسمه، بشكل غريزي وتلقائي نظراً لخبرته الطويلة في رسم الوجوه.

جاء اليّ مرة وقدم لي مجموعة صور مطبوعة تمثل دراسات لوجوهٍ، وأيدٍ، وأرجل، ومناظرٍ، كتاب تعليمي حول الاساليب الأكاديمية لرسم جسم الانسان او الطبيعة.

قال لي [أنا لست بحاجة الى هذه الدراسات المطبوعة، كلما تأملت بها اشعر انني اضع القيود في يدي، وأشعر أنني لا اعرف كيف ارسم، ولا اعرف كيف اتأمل الطبيعة.. خذها عني، لعلها تنفعك مع الاطفال وطلاب الفنون عندما تعلمهم كيف نرى الاشياء وكيف نترجم هذه الرؤية الى دراسات بالقلم الرصاص او بالفحم.

وبالفعل لقد كان يضيق ذرعاً بالقواعد الاكاديمية، المفروضة على المدرسة الاكاديمية في الفن، سواء في الخط، أو في اللون، او في اساليب ابتكار أنواع التكوينات في الموضوع الواحد.

لذلك نلاحظ في بعض اعماله، انه يرسم الانسان، ويركز على أهم ما يريده فيه، مثل الوجه أو الأيدي، أو الارجل، ويترك بعض الاجزاء الأخرى تمتزج مع الأرضية في اللوحة، وكأنه جزء منها، ولعل لوحاته عن الحصاد، وعن الانسان والارض، وعن الأمومة، وعن الاسرة توضح هذه الظاهرة تماماً، وحتى يكون التفسير لهذه الظاهرة واضحاً في فنه، نلاحظ أنه في المدة الأخيرة -وقبل رحيله- رسم مجموعة هائلة من لوحاته بلون واحد، وبدرجات متفاوتة، كأنه يريد أن يقول أن الانسان والارض والشجرة والسماء والشمس عناصر واحدة متكاملة، تشكل بمجموعها الحياة بلونها الموحد، وحتى عندما رسم الشجرة واحدة، حتى في اللمسات التقنية التي كان يستخدمها في فرشاته المثقلة بالألوان الزيتية ذات القوام السميك غير الشفاف.

ولعل هذا ما نلاحظه في غموض بعض رسوم الاطفال الذين لا يعرفون هم انفسهم كيف يفسرون هذه المسألة، أما (الفريد حتمل) فكان واعياً جداً لها بل كان يتقصد الدمج الكامل بين الموديل والخلفية، سواء من ناحية الرسم او اللون، أو اللمسات التقنية، وفي فرشاته العريضة الجريئة التي لا يتردد عن تحريكها في كافة الاتجاهات وبكل انفعال وبكل سرعة وبكل عفوية وبكل حرية.

شيء آخر لا يحبه (ألفريد حتمل) هو اللجوء الى التفاصيل، فالتفاصيل والجزئيات الصغيرة، والصغيرة جداً، تقيد حريته، وتجمد إحساسه، وتجعله ينحصر ضمن وحدات زخرفية صغيرة لا طاقة له عليها

إنه لا يصبر على مثل هذه الجزئيات، انه يتناول أشكاله انطلاقاً من مبدأ النظرية الكلية الشاملة، وليس من مبدأ النظر الى الشيء من خلال اجزائه.

لذلك نلاحظ ان لمساته اللونية غالباً ما تكون عريضة، وكبيرة وذلك امتداد حر غير مقيد، لدرجة أنه يتجاوز التشريح أو التوصيف الأكاديمي للاشياء، رغبة في الوصول إلى إحساس فني فيه العفوية والشجاعة والإنطباع الصادق والتلقائي.

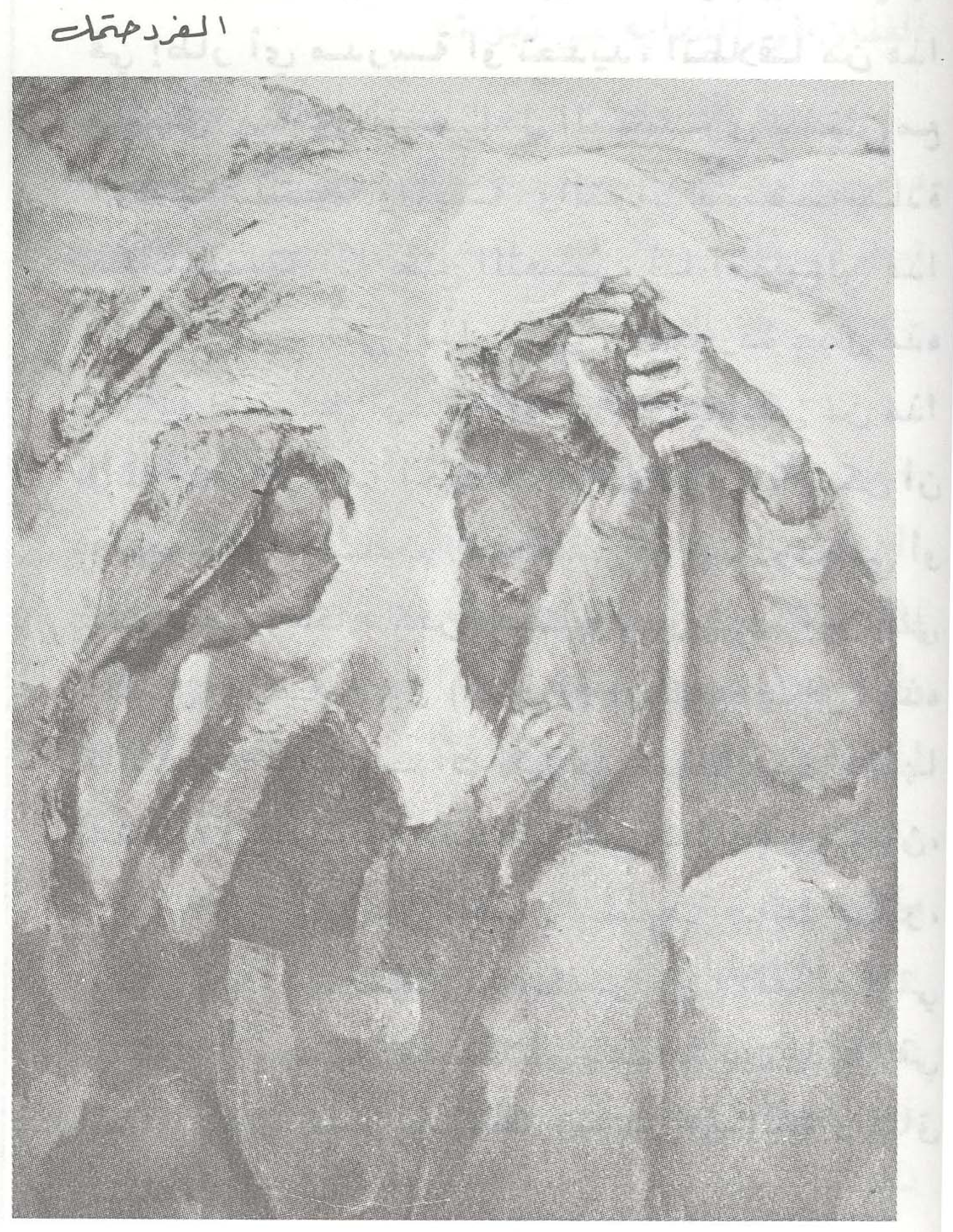
إذن، هناك أشياء مشتركة بين مشاعر واحاسيس (الفريد حتمل) وبين الاطفال، وهذا يعني أن (الفريد حتمل) فهم فنون الاطفال، وأحب ميزات فنهم، تعلم منهم وعلمهم، علمهم كيف يترجمون الخيال الى لون، حرضهم على التفكير... وشجعهم على ممارسة إحساسهم بصدق وجرأة وعفوية وعدم التردد، لذلك كان الفريد حتمل فناناً ومربياً وكان على الدوام طفلاً كبيراً..

الفرد حتمل



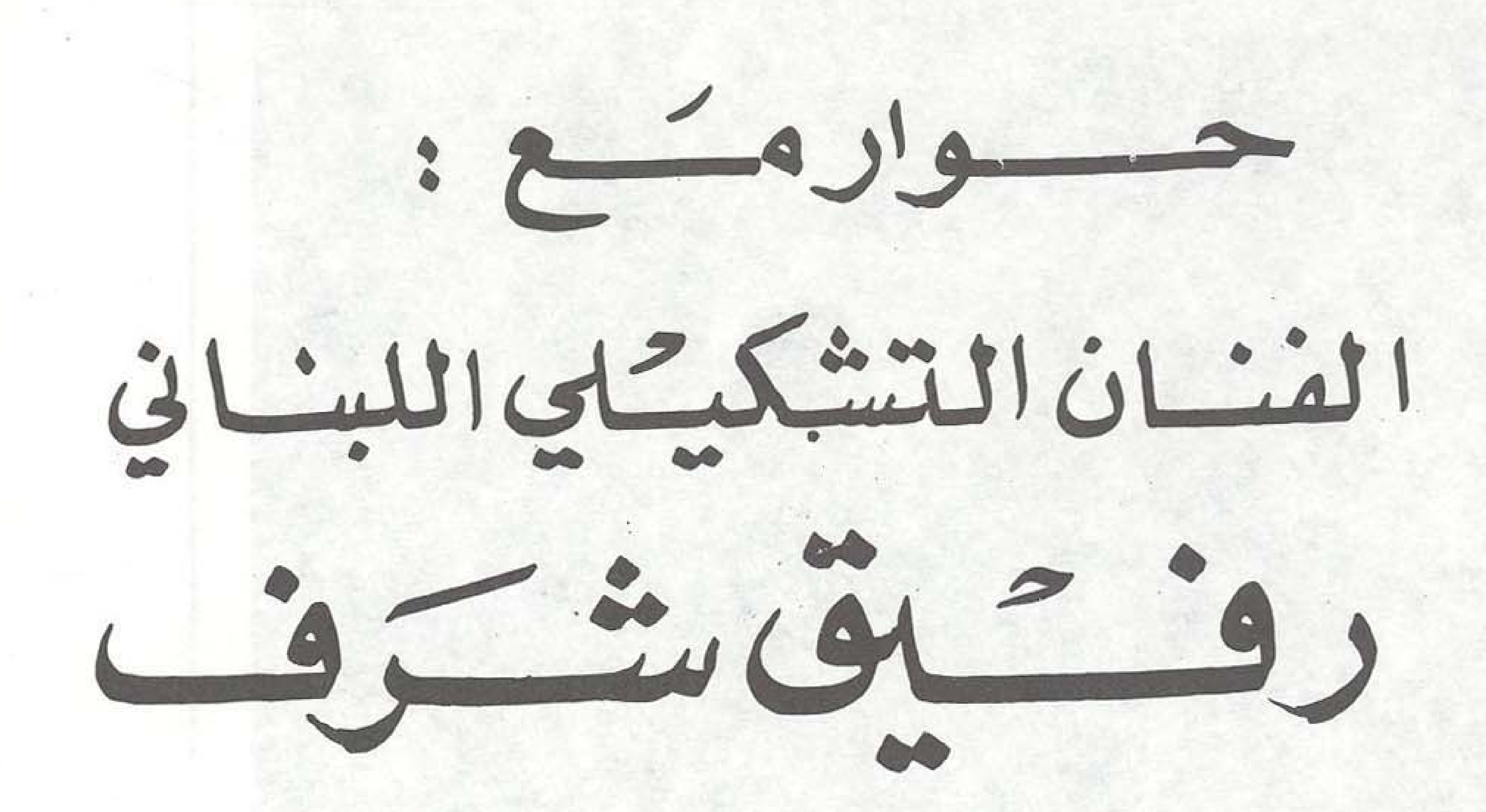
الفرد حتمل

الفرد حتمل



الفرد حتمل



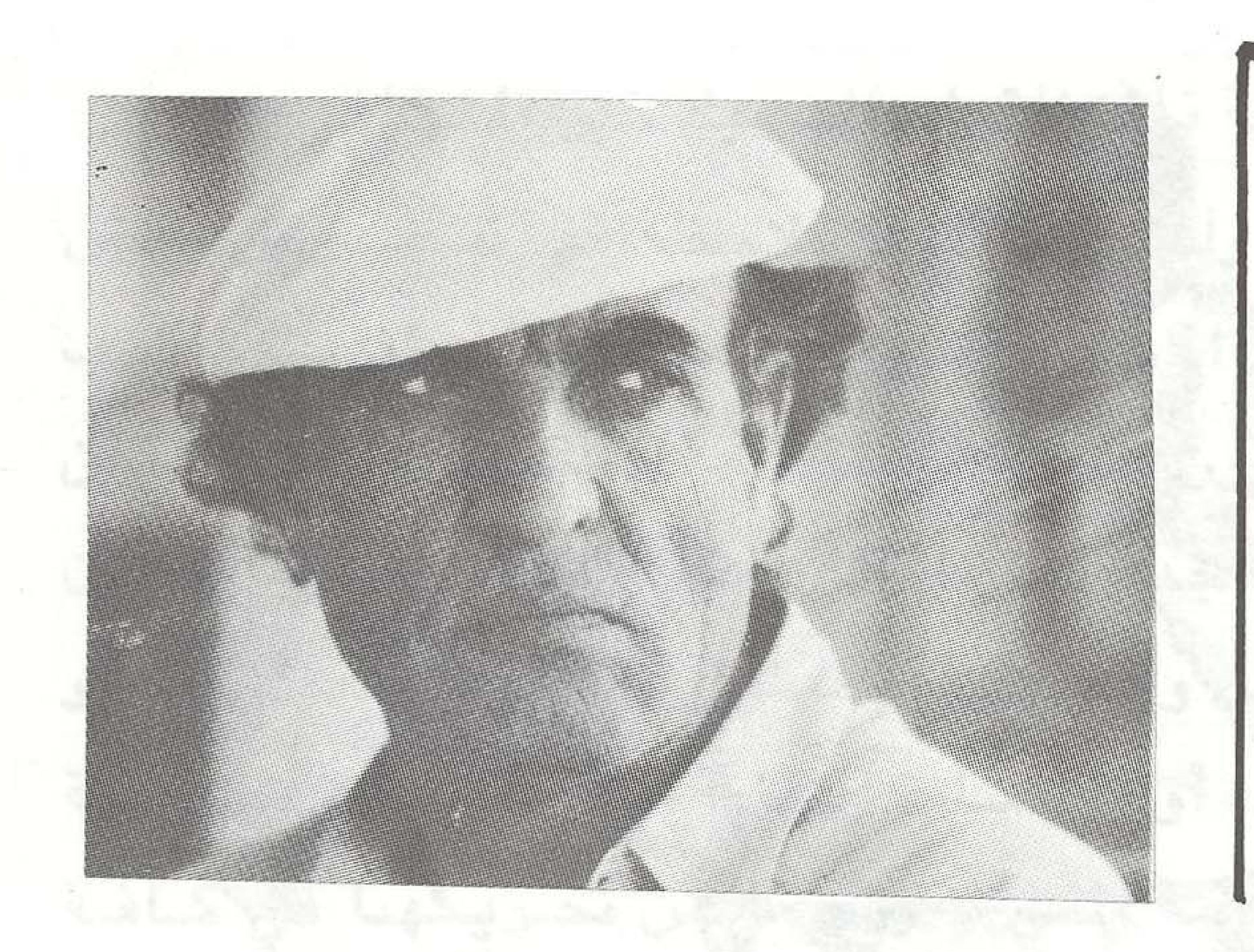


حوار مع :
الفنان التشكيلي اللبناني رفيق شرف

أجرى الحوار : طلال معلا

يقول (جبرا ابراهيم جبرا) من الفنانين من يدقق النظر فيما تحط عينه عليه ويعطينا صورة تفصيلية واقعية، ومنهم من يدقق النظر فيما يرى ويعطينا انطباعاً بصرياً، كنشاط انطباعي، ومنهم من يعطينا ردة الفعل الذهنية لديه، أو ردة الفعل العاطفية لما يرى، ومنهم من يتخطى ذلك كله إلى ما هو اكثر شمولاً، وأعمق نفاذاً فيجمع بين تجربته البصرية والذهنية والعاطفية.

استقصاء الماضي، التراث، محاصرة الذاكرة بكل ما فيها من حركة ولون إنفعال هل هو تأكيدك على الحياة من خلال الحرية التي تمنحك إياها السوريالية لبناء عالمك البصري.



رفيق شرف - صورة شخصية

- انطلاقاً من المقطع الأخير لمقولة الاستاذ (جبرا) فإني أميل للتعاطف مع هذا الرأي، بمعنى أن الفنان بصفته الكيان البصري أولاً واخيراً واشدد على كلمة [بصري] بكل ما تعنيه من خلفيات ذهنية، وعاطفية، ونفسية، وذاكرية، وتاريخية، وأحياناً من ذكريات، لا يمكن تصنيفها في إطار أي مدرسة او تحديد، انطلاقاً من هذا المنطق، منطق التعامل البصري للفنان مع الأشياء الحية والميتة، والتراث بصفته مادة مكانية ميتة اذا صح التعبير، أنا أميل إلى هذا المنطق وأجد أني أملك حرية التصرف عبر هذه الرؤية لتشكيل لوحتي بوحدات تجذبني من هذا التراث، وأجدها أحياناً مشحونة بما يمكن أن أسميه الجانب العاطفي أو السوريالي أو النفسي، وهنا مكمن أهمية حريتي، ليس على الفنان -كما يقول (جبرا) أو كما ينظر لهذه الناحية- لنقل وحدات الواقع أو تفاصيله، إنها عبودية أشك بأنها تتجانس وطبيعة عمل الفنان، لا بل اني أقول إن الفنان بطبيعة عابث كبير، وطفل خطر يستطيع أن يكسر كل الألعاب التي يمكن ان يحصل عليها أو يجدها بين يديه، في هذا المعنى تكمن حريته وتكمن ممكنات وآفاق لعبته الإبداعية.

بمعنى انه يجب أن نحافظ على هذا الطفل في دواخلنا كفنانين تشكيليين..

- لاشك، وأنت تعلم ذلك بالتأكيد.

التغيير، هاجس أكيد للفنان، ما هي خرائط رفيق شرف التي يهتدي بها في رحلته الإبداعية؟

يبدو أن جغرافيتي من هذه الزاوية كانت عريضة جداً، يسمونني فنان مراحل، ومن ناحيتي فأنا لا أرفض هذه التسمية، لكن أحب أن أفسرها .. أنا أكثر من شخص، أنا عدة اشخاص، ودائماً كنت أقول: إنني عدة أشخاص، وكل شخص له جغرافيته، وإنما هناك حدود متجانسة بين كل جغرافة، وجغرافية أو كل شخص وشخص في ذاته، رحلتي هي هذا المتاه، أو هذا الضياع في الذات، وليس من الذات، ضياع في قلب الذات وليس منها، اني افتش إني أبحث، إني أقلق، سعياً وراء نبوءتي، لأن لوحة الفنان في النهاية هي نبوءته

لوحة الفنان هي نبوءته الواعية، والوعي المتألق للذات مشروع لوحتك، وحلم عداوتك لحقيقة الواقع، ولا حيلة لك تجاه ذلك على ما يظهر في أعمالك، ما الذي يحاول وعيك بناءه في جسد البصر العربي.

- يمكن من هذه الناحية القول: إني أحاول -على الأقل فكرياً وحسياً- أن أؤكد للإنسان العربي، أن تماسكه الحقيقي، وألقه الحقيقي هو بالالتزام بتراثه وذاته، وحضارته، هذا من جانب وأن ممكنات مستقبله، الممكنات القوية، أي المستقبل القوي، ومستقبل ثابت، ومستقبل مبدع، ومتطور هو مبني على هذا الأساس، وأن التراث بالنسبة لي هو المقْوَدْ -إن صح التعبير- الذي يمكّن الانسان العربي بالتماس معه، ومحاولة مسكه، هو الذي يحدد مسار الإنسان العربي نحو غد أفضل، وحقيقة، وواقع وألق أفضل، هذا من ناحية موضوعية، أما من الناحية الجمالية، فالجمال لا حدود له، عبر أبسط الأشياء وأكثرها حقيقة، أو أكثرها غموضاً، أو اكثرها غياباً، في ذواتنا، يمكن ان نستلهمها لنخلق عالماً جميلاً وايقاعاً أجمل وصورة في هذا الإطار الجميل، ويمكن في هذا المعنى ان نتكلم عن الجمال المتجانس، مع التجريد، لا بأس، أني أعتبر أية لوحة، وأي موضوع، حتى عصر النهضة التصويري هناك تجريد جمالي فيه.

هناك مجموعة من المشاعر تنتاب الفنان وهو يتابع رقصة خلق اللوحة، هل قبضت مرة على تلك المشاعر بحيث يمكنك أن تقولها لي كلاماً؟

- لأني دائماً -ككل فنان- على تماس حقيقي مع مهنته، وأعماله، وريشته، وألوانه، ومعركته، ينتابني قلق فظيع، لدرجة تصل بي إلى أني بدون قناعات تشكيلية، أو اكتفاء في الرؤيا، هذا القلق هو الذي يحركني، وهو الذي يحدد لي في النهاية الجواب البسيط، لأني أسعى إلى شيء أريده وكأني أراه، ولا أعرفه وقد لا يأتي.

بين التصوير وعدمه مأزق، بين الذهنية والتمثيل، خلاف فلسفة، وثقافة، ووعي، بين البناء والتفكيك خلاف صيغة وصياغة، وأنت تجمع هذه الحالات في لوحاتك أيهم يستولي على عالمك الآن؟

- طيلة حياتي الفنية، وعبر جميع مراحلي لم أجد في لوحتي أي منطق، هذا من ناحية المنطق وجدليته أو لغته، يمكن أن تكون حريتنا هي في الأساس نقيض، لأي منطق لسبب بسيط، قد يكون وهماً بالنسبة لي، إني أشعر حياتنا وكأنها خالية من أي منطق، إن عدائيتي للمنطق كعدائيتي للموضوعية، فأنا لا أحب الموضوعية كثيراً، ودائماً ما كنت أدعو واسخر من الموضوعية المباشرة لانها باعتقادي، وتصوري عبودية لا جدوى منها يجب رفضها، في ظل هذا القلق والشك، وكل ما هو متمذهب بفكر أو موضوعية، أجد نفسي أسير حالة معارضة كليا



رفيق شرف

هي حالة اكتشاف حريتي خارج أية علاقة أخرى.

من أين تبدأ لوحتك، من الزمان أم المكان، وما هو النموذج الذي تحاول أن تؤكده وتدعمه بحروفك، التي ابتلعت البعد الثالث؟

— أحب هذا السؤال، دائماً ما أقول إني ابن زمني، هذا شعار، وصوت مرفوعين بالنسبة لي، الزمن هو المكان الذي لا بعد ولا حدود له، عشت طفولة انفعالية وحسية مخيفة دون ان أنبس كلمة واحدة، أي ان تاريخ طفولتي هو تاريخ صامت يمكن على هذا الاساس أن يكون قد نمت لدي حاسة بصرية حادة، ومكثفة على حساب أي شيء آخر، من هذه الزاوية، أقول إني ابن زمني وابن الزمن، وعبر هذه الرؤية، أحاول ان أجد المساحة التي يمكن أن اسميها المكان المادي

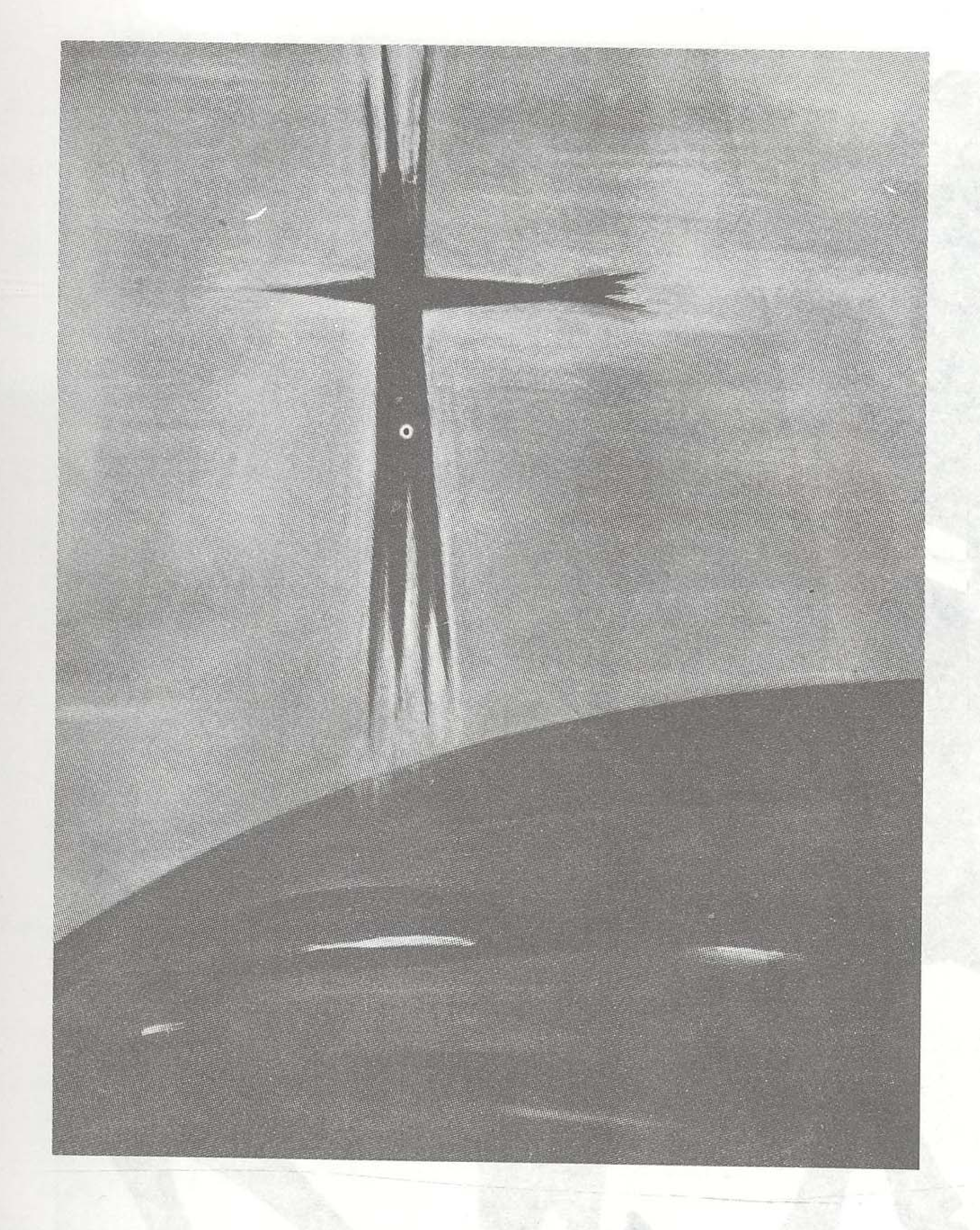
لهذا الزمن، ولعل أكثر ما يشدني هو ذاكرتي التي هي سلسلة وهمية أو صورة وهمية للزمن، صورة خلفية غير مرئية للزمن، وأنا استلهمها ضمن إطار حر كما اشدد على حرية انفعالي وعلاقتي بهذا الاطار.

ألا تعتقد بأن اللوحة في هذا الزمان، الحاجة إلى ما توثر به على بصر مشاهدها، أليس هناك من ضفاف للسكونية التي تقدمها للعين على طبق أعصابك؟

– يبو أنك تثير أحياناً لعبة الفنان التآمرية بينه وبين نفسه وبينه وبين الجمهور عبر طرح سكونيتي في قلب ضجيج روحي وقلقي وجنوني، انها –في الواقع– خيار أجد أحياناً أنه لابد منه لانقاذي شخصياً، ولخداعي شخصياً، فأنا أخدع نفسي احياناً، حفاظاً على حسن توازن علاقتي مع وجودي وكياني، إننا أحياناً –كفنانين– تحوي لعبتنا في ذاتها لعبة الخديعة كما لعبة الحقيقة، الخديعة التي نخدع بها انفسنا والغير، والحقيقة التي نعرفها في الفن ونهدف للحصول عليها، إنها المزج بين الواقع والابدطع، بين البشاعة والجمال، أو الحد الفاصل بينهما، انها لعبتنا في النهاية والتي نجهل –في الواقع– عبارتها التي تريحنا ونستريح.

بعد هذه السنوات الطويلة، في محاولة التأسيس للشكل، هل تطمح إلى فكرة ما زالت عصية على اكتشافاتك، لابد وانك فكرت بهذا الأمر خلال سنوات الحرب الطويلة في لبنان؟

– الواقع خطر لي هذا –واعترف لك– ودائماً ما كنت أقول أنه يجب أن أعمل أو انجز عملاً ما بشكل ما، وأحياناً كنت اتخيل عناصره، شفهياً وليس في المحترف، في الطريق، في المقهى، قبل ان أنام، إنها طريقتنا أو من فروع حياتنا كتشكيليين، مسالك فرعية غير مرئية، لا أقول إنها فكرة، بل هي رؤية وأنا فنان رؤية حتى في الحروفية في معرضي هذا، أنا فنان



رفيق شرف

في بدايتي تعلقت نوعاً ما بالفكرة العفوية غير المبنية على أية أيديولوجية أو أية ثقافة إنها الفكرة الحسية الطيبة الآتية من أرض بكر وخام وأعصاب خام.

الآن أنا فنان رؤية، ولم أزل كذلك في مرحلة السهول، ومرحلة الطيور، والتعبيرية من قبل، الآن اعترف بصراحة أن الحروفية تسيطر على رؤاي.

يقول (بول ڤاليري) أن الموسيقى تعلمنا كيف نقيس فترات صمتنا، والمعروف ان كل الفنون تسعى باتجاه الموسيقى، إلى أي مدى تحمل توقيعاتك اللونية بذرة المستقبل؟

– لي رأي معروف في ذلك فانا لا أحب الموسيقى كثيراً ولا أميل إليها، والتعبير الأدق


رفيق شرف

إني لا أحتاج كثيراً للسماع إلى الموسيقى، أقول دائماً بأن الصمت هو موسيقاي الحقيقية، مع اعترافي أن العمل التشكيلي.. بطبيعته إنما هو تدرجات ذات بنية موسيقية بطريقة ما.

سأعترف لك بشيء، لسنا آلهة ولسنا انبياء لنحدد صورة لأي مستقبل، نحن نحاول انقاذ ما يمكن انقاذه دون شعور بنبوة ما، ولا بقوات خارقة، نحن أسرى حالتنا المرضية إننا نحس وإننا نشعر، يوماً ما، حين يموت أي منا، أحس بأن على كل فنان أن يكتب على قبره: عرفت كيف أشعر ولم أعرف كيف أعيش؟

خبرة الماضي، كيف تصنع موقفك اليوم، في خضم الحركة الفنية المتصاعدة، والكم الهائل من العاملين فيها، وخصوصاً بعد عودة (بيروت) من جديد للحياة والتفعيل الثقافي؟

– لست مشغولاً كثيراً بالظواهر الهامشية التي تحيط بمستوى الحركة الفنية في لبنان، أنا ارى كل شيء بمعنى ما، أعرف من أين تأتي الأشياء، وكيف تسير وإلى أين تنطلق، على صعيد المناخ الثقافي في بيروت، وهي ظاهرة الكثافة التي تعنيها.. انها من ظواهر الحرب وحتى لا أقول أنها بأغلبها ظاهرة هامشية،

وسوقية، أو ارتزاقية، غير مبنية على أية تاريخية، أو أساس أو أية رهبنة فنية -إن صح التعبير-، إذا اعتبرنا أن اختيار حياة فنية هو نوع من الرهبنة لها طقوسيتها وشروطها والتزاماتها.

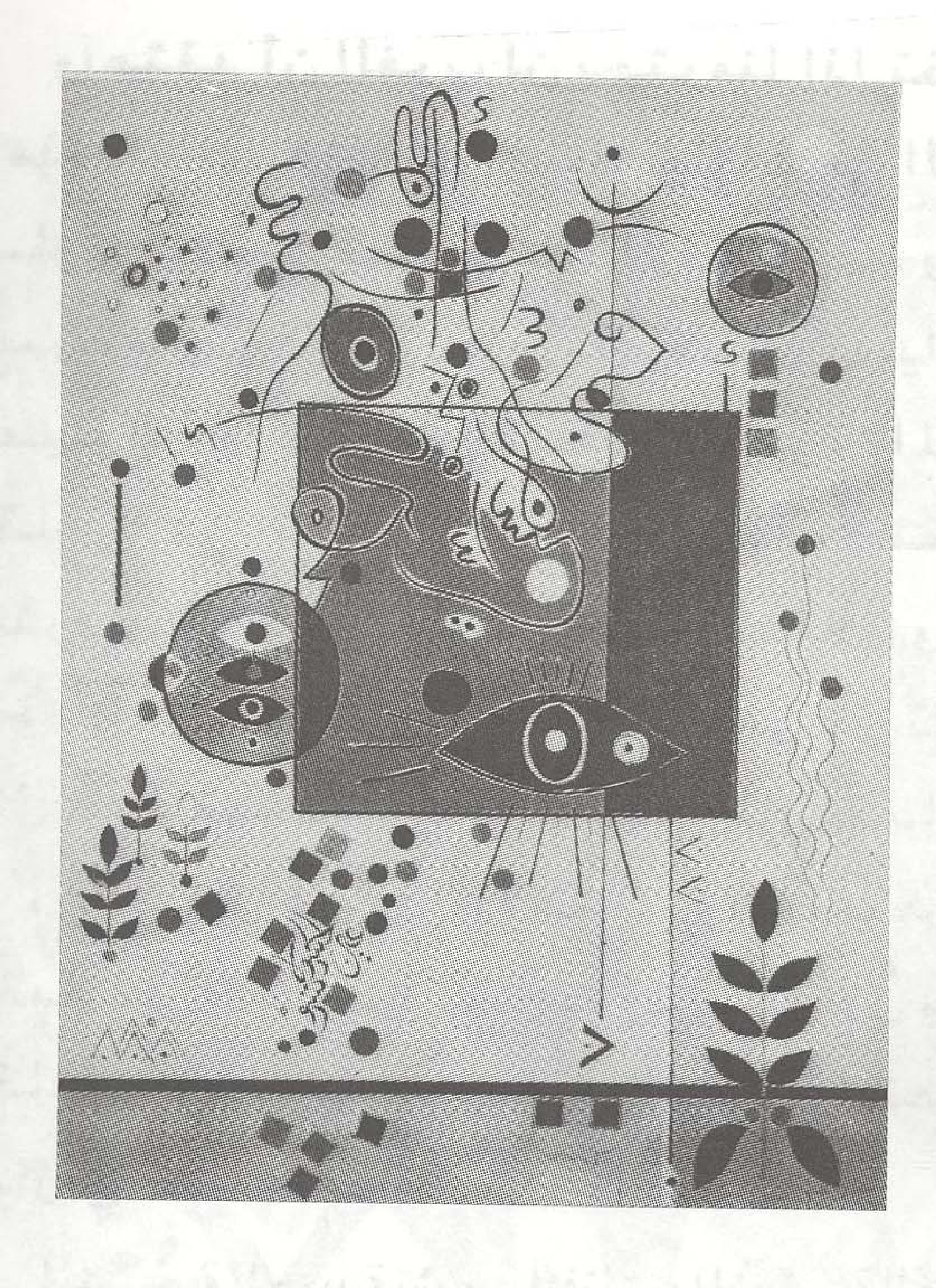
الطبيعة الخاصة بين كل الدول العربية في لبنان، أو بمواكبة كل حركة حقيقية يواكبها حركة طفيلية تسايرها، وهي لا تشغلني كثيراً، أراها واعرفها، واعرف منطلقاتها واهدافها، وغاياتها وحتى ما وراء هذه الحركة من قوى معينة لأنها تفرز كتائبها الفنية التي تعيق حركة الحركات الأصيلة وتشوش عليها، وتسيء لها وتجذب طابع الحركة ككل نحو الابتذال.

بين الحرفة والفن هوة عمقها الإبداع، ما الذي يفصلك عن الحرفة، على الرغم من ضرورتها لك كفنان تشكيلي؟

- بطبيعتي كفنان تشكيلي وتطبيقي، وكأكاديمي أحترم الحرفة، ولكن عندما تهدد مكونات الحرفة، وقوتها نزعة الإبداع احتقرها وارفضها كليا، وأنا أعرف فنانين لديهم قوة حرفة هائلة دون أي عمق، ودون أي قلق، الحرفة مسطحة الضمير والاحساس والمشاعر، الحرفة التي لا تكون مجنونة، انا مع الحرفة عندما تكون مجنونة، عندما تكون علاقتها بالذات علاقة معمقة أما الحرفة عندما تبهرني ببريقها الهامشي اعتبرها تهديداً خطراً للإبداع.

ما زال الغرب نموذجاً ثقافياً متكاملاً في الذهنية العربية المثقفة، بالرغم من مرور قرن على النهضة العربية تقريباً، كيف توفق بين مكوناتك الأكاديمية الغربية، وانتماؤك السافر للموروث العربي؟ وهل أزمة التحرر من النظرة الغربية تكون في تعريب الفن أم تعريب الفنان؟

- من الظلم محاصرتي ضمن هذين الاختيارين، إني احترم ثقافة الغرب، ولو لم أكن احترمها، واحترم معالم تلك الثقافة، لما درست في الغرب، فقد أثرى معارفنا وأذواقنا العصرية، والغرب علمنا ونحن ندين له بهذا الثراء... وبهذه المعارف، ومن صميم هذه المعارف الغربية وجدت نفسي، ووجدتني اكتشف نفسي، الغرب علمني حرية التفكير، وحرية النقد، وحرية الاختيارات، وأنا لست ضد الغرب من هذه الزاوية، ولكني لا استطيع ان أقولب ضمن مفاهيم لا استشعرها في ذاتي واختيارات لا احسها، من هذه الزاوية يمكن تفسير ما هو قريب إلى أعصاب تشدني إلى تراثي، عصبية ثقافية بحتة تشدني إلى تراث أو غنى معين لتجربة ذات ايقاع تتجانس ونفسي، من هذا الفهم يمكن معرفة استغلالي الصحيح لمعارفي الغربية وثقافتي الغربية في اختياري لذاتي ونفسي.



رفيق شرف

واعتقد أن الغرب لن يحترمنا إذا تخلينا عن هذه الذات، لا شك أن هناك تيارات في الغرب تحاول أن تميت فينا هذا الإنتماء وهذه الخصوصية، ممكن أن نعزي ذلك لأسباب سياسية أو غيرها، وإنما بعض المنابر النيرة والمنابر الثقافية في الغرب، تقدر فينا هذا الانتماء، وتحترمه لانه يمثل ويجسد بوادر انطلاق ونبش بداءة حضارتنا وموروثنا، إني اعتبر كل ثقافة تحمل في ذاتها بذور حضارتها وتاريخها فلا أجد أي اشكال في هذا الانتماء، ولا ما يمكن ان أسميه عداءاً سافراً للغرب، إني متوازن بهذه الثقافة وهذا الانتماء، ثقافة الغرب وانتمائي لحضارتي.

المؤسسة العربية تشتت الفنان، والمؤسسة الغربية تساعد الفنان في وجوده من خلال مؤسسته، إنه يصبح كبيراً، ويستطيع ان يصل إلى المكانة التي تليق به ومن ثم ينتشر، بينما نجد العكس في المؤسسة العربية، وللمؤسسة الغربية شق آخر هو شق عدائي مع الفنان الآخر على الأغلب، ولك ولأغلب الفنانين التشكيليين العرب تجارب في هذا الأمر معهم، هل يمكن أن يكون الأمر سياسياً فقط كما أشرت، أم أنه حضاري برأيك؟

– أعتقد انها حرب حضارية وثقافية، كلنا لنا هذه التجربة، ونشعر بهذه المعاناة، الفنان الغربي أصبح عالمياً لأن وراءه شعب عظيم، ومؤسسات عظيمة وحكومات عظيمة، ودائماً كنت اقول هذا الكلام ومنذ عشرين سنة، ونحن –والحمد لله– إلى حد ما نفتقد كل هذه المقومات، الفنان العربي يعارك بذاته فقط، وكأنه يعيش في مدى فضائي لا يسلكه شيء اطلاقاً، وهنا عظمته، هو ذو عبقريتان، عبقريته كمبدع ومعطي وعبقريته كإنسان صامد في زمان أو مكان لايجد أي تعاطف معه، من هذه الزاوية أشعر دائماً أن هناك ومما يؤسف له ما يفتقده الإنسان والفنان العربي من متطلبات تسمح له



رفيق شرف

باسم النفوذ العربي الذي ندعيه، واسم القوى العربية التي نمتلكها أن يجد مكاناً وفسحة في صفحة الثقافة العالمية، وما تتطلبه من قوة الإعلام واصرار على ادخال الفنان العربي إلى هذه المكانة التي تصنع من الفنان اسطورة كما الغرب حين يصنع اسطورته عبر كواليسه وقواه وبكل ما يملك اننا نُحارب –وأنا اعترف– باننا نحارب وكأنه ممنوع علينا أن ندخل المؤسسات التي تكرس مواهبنا.

الاشكال أرحام للمكنات، هكذا يقول (ادونيس) وهذا الممكن معرفة، ما هو الذي لا يراه المشاهد في لوحاتك؟

– المشاهد حين لا يرى ما في اللوحة فإنه لا يرى ما في داخله، لأني اذا صح ان أقول أن الفنان هو اسطورة نفسه فإنه بالتالي اسطورة شعبه واسطورة أمته، هو رادار جغرافيته، إني



رفيق شرف

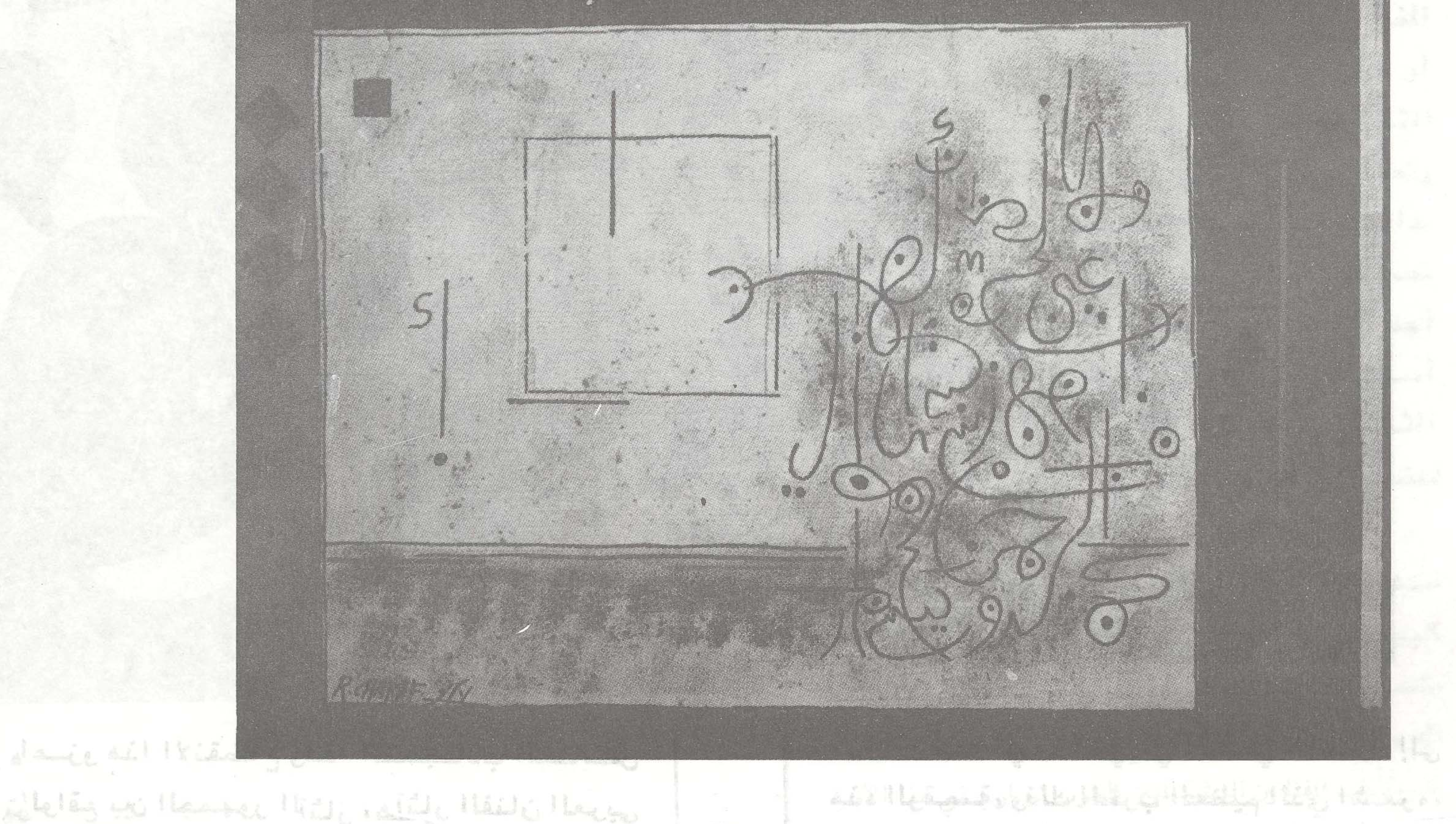
اعـزو هذا الانقطاع وهذا التجاذب الغامض الواقع بين الجمهور العربي وآثار الفنان العربي وتراثه، هو نوع من التقصير، ولا أقول جهل، وإنما تقصير في فهم الإنسان العربي لذاته، وتلمس هذه الذات عبر اشكال إبداعية، لقد تعلق الانسان العربي كثيراً بالأشكال، والتعبيرات المرتبطة مباشرة بالأشياء، وبالتعبيرات الساذجة، التي تتعاطى مع الموضوع، والفكرة والإحساس باسلوب ساذج، وفولكلوري، وبديهي لا يمكن أن نضعه في خانة الفن الرفيع والفن الإبداعي والفن المتحفي، واننا جميعاً نعرف هذه العلاقة من خلال نظرة المشاهد العادي إلى العمل الفني بسلبية، لا اتهمها... ولكن في أحيانٍ كثيرةٍ أشفق على نفسي كما اشفق على هذا الجمهور.

[لا مستقبل آمن خارج نفوسنا]، هكذا قلت انت منذ زمن، ونفوسنا قصيدة من الصبر، متى سنغني ونرقص لدخولنا في المستقبل؟

- يبدو لي وكأنني في السعي للوصول إلى هذه الرقصة، وذلك الطرب العظيم الذي اشعره، وكأن غنائي هو صدى لغناء الآخرين، وغناء الآخرين إنما هو صدى لغنائي، إننا نحلم ونعمل ونسعى للحصول على ما نود، ويبدو هذا الكلام على أنه كلام شعري، ولكنه ليس شعرياً اطلاقاً، إننا نعيش في جاذبية هذا الحلم، وفي رغبته وفي روعته وجماله.

اريد أن نتكلم في مفصل نفسي هام من تركيبتك، الفقر والحرمان، فواصل مهمة في بلاغة رؤيتك للعالم، الضعف قوة تشدك ضد القوي، ما هي مساحة ذلك في رؤيتك لهذه الحياة؟.

- أعترف ان كل مقومات كياني الذاتي، ورؤيتي، وخطابي الحسي، والفكري، والسلوكي، هو نتاج صدمتي الأولى في الحياة، الصدمة الشاملة من حيث الكيان الانساني الاجتماعي ومن حيث الحرمان والفقر ومن حيث التهميش



رفيعه شرف

والنسيان، ومن حيث الشعور بالانسان المنسي، كما اني اعترف لك الآن اني لا أشعر بأني اقوى من أي شيء لأني عشت حياة مليئة بالتحديات، وقد يكون هذا ظاهرة غير عقلانية أو يمكن اخضاعها إلى اي منطق عقلاني، لكنها حقيقة، إني اشعر باكتفاء، واحساس يجعلني أبدو امام نفسي مستمراً، وقوياً بحدود ما أريد، وبحدود ما أهدف.

خرجت ومنذ زمن طويل من شعور كان يلازم حياتي دائماً، ما قبل عشرين سنة تقريباً وهو الشعور بالاضطهاد، كان هذا الشعور يؤذيني، ويربكني جداً، الآن اشعر أني اكثر طيراناً من ذي قبل واكثر حرية، واكثر قوة، واكثر ثقة.

وقد يكون الفن ورحلتي فيه، وعلاقتي الشخصية بالفن هي السبب في هذا التملك لبعض أساطير القوة التي -أحياناً- يجدها الفنان.

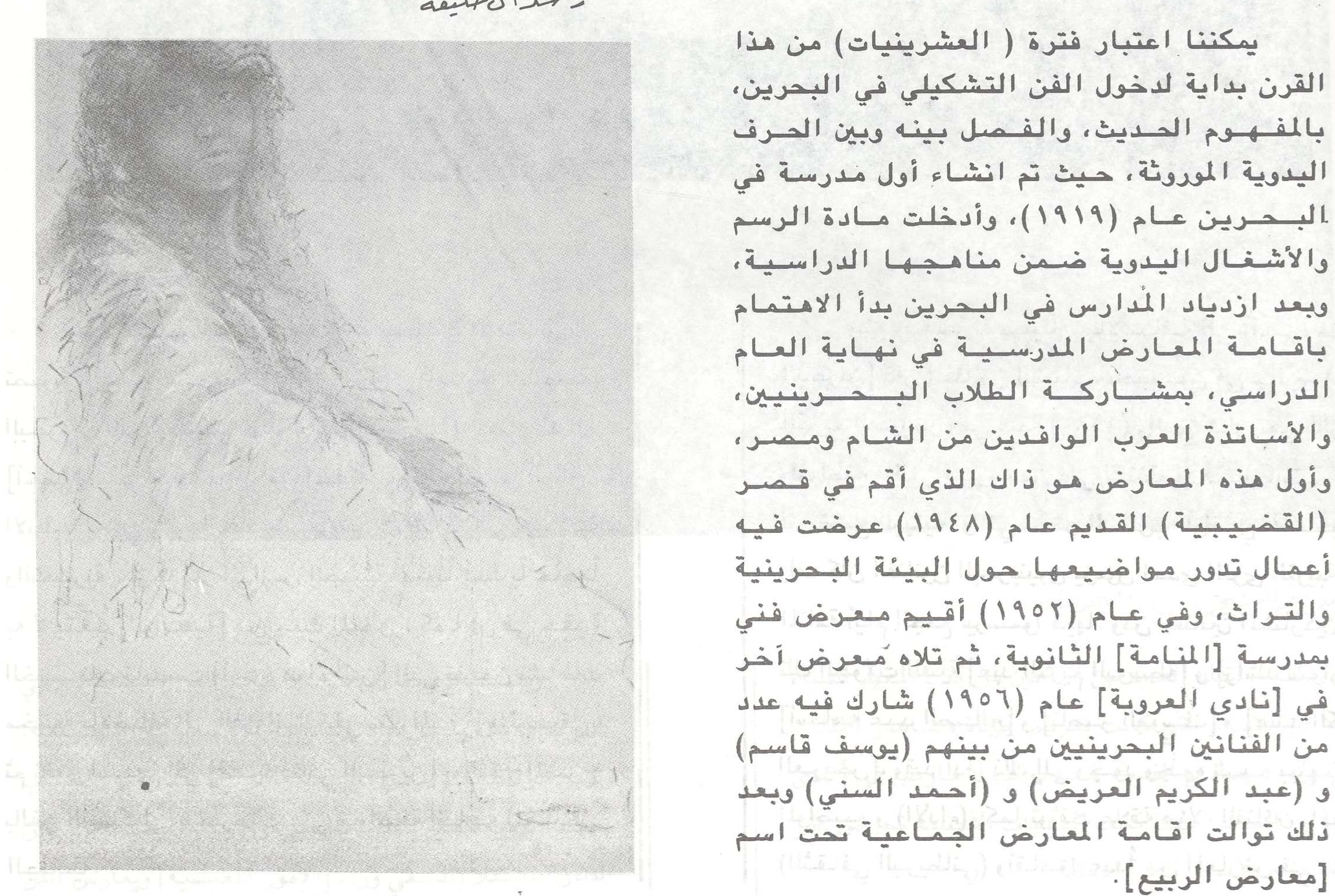
الموت صفحة بيضاء، وهذه الحياة ليست إلا صفحة بيضاء أيضاً على تلك الصفحة تماماً كلوحة مالفيتش، هل فكرت بالموت..

– بصراحة، هذا الأيام افكر كثيراً به وبمشاعر متنوعة، أحياناً ساخرة وأحياناً مخيفة، وأحياناً بمشاعر يبدو فيها كثير من الهبل، والبله، في النهاية هو آت، ونحن مستسلمون لهذه الحقيقة الأبدية.

الفنون التشكيلية في البحرين

بلقيس فخرو

راشد آل خليفة



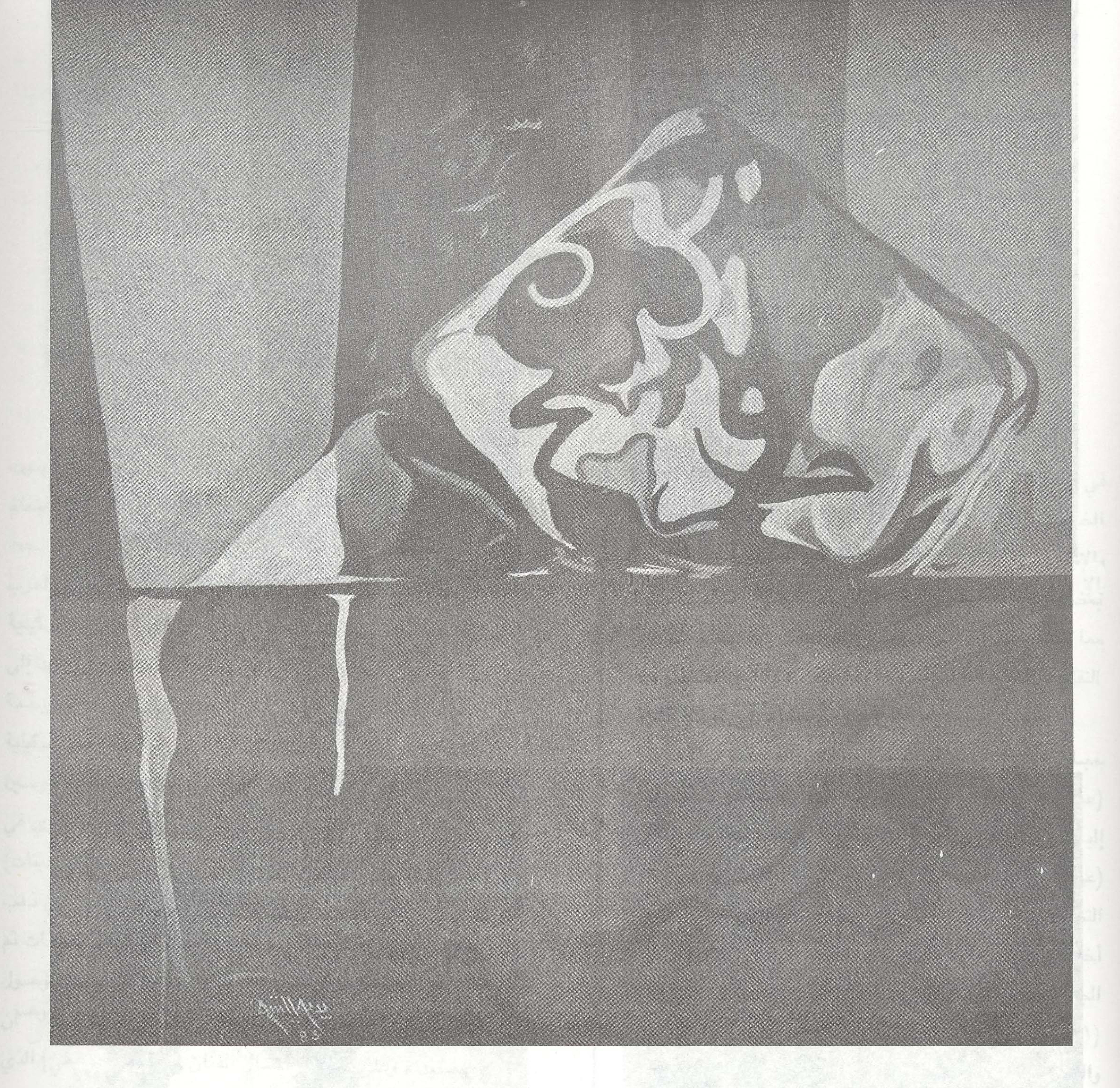
يمكننا اعتبار فترة (العشرينيات) من هذا القرن بداية لدخول الفن التشكيلي في البحرين، بالمفهوم الحديث، والفصل بينه وبين الحرف اليدوية الموروثة، حيث تم انشاء أول مدرسة في البحرين عام (١٩١٩)، وأدخلت مادة الرسم والأشغال اليدوية ضمن مناهجها الدراسية، وبعد ازدياد المدارس في البحرين بدأ الاهتمام باقامة المعارض المدرسية في نهاية العام الدراسي، بمشاركة الطلاب البحرينيين، والأساتذة العرب الوافدين من الشام ومصر، وأول هذه المعارض هو ذاك الذي أقم في قصر (القضيبية) القديم عام (١٩٤٨) عرضت فيه أعمال تدور مواضيعها حول البيئة البحرينية والتراث، وفي عام (١٩٥٢) أقيم معرض فني بمدرسة [المنامة] الثانوية، ثم تلاه معرض آخر في [نادي العروبة] عام (١٩٥٦) شارك فيه عدد من الفنانين البحرينيين من بينهم (يوسف قاسم) و (عبد الكريم العريض) و (أحمد السني) وبعد ذلك توالت اقامة المعارض الجماعية تحت اسم [معارض الربيع].



عباس الموسوي

ومن صفات الفن في حقبة الخمسينات الاعتماد على تصوير [البيئة البحرينية]، و (التراثية) و (المناظر الطبيعية البحرية، والبرية بأسلوب (الواقعية التسجيلية)، إلا أن الفنان [أحمد السني] بعد عودته من المملكة المتحدة أضاف أسلوب الانطباعية في رسم المناظر البحرينية بالاضافة إلى الوحشية والتعبيرية مازجاً بين المدارس الحديثة، مكوناً أسلوباً خاصاً به لا يتعدً [الواقعية] من حيث المنظور، كما أن في حقبة الخمسينات تأسست [أسرة هواة الفن] التي تضمن نشاطات مختلفة بالاضافة إلى الفن التشكيلي مثل المسرح والموسيقى، ثم تغيز اسمها إلى [أسرة فناني البحرين] والتقى المسرح بالفن التشكيلي، وحرصت على مواصلة إقامة المعارض الجماعية.

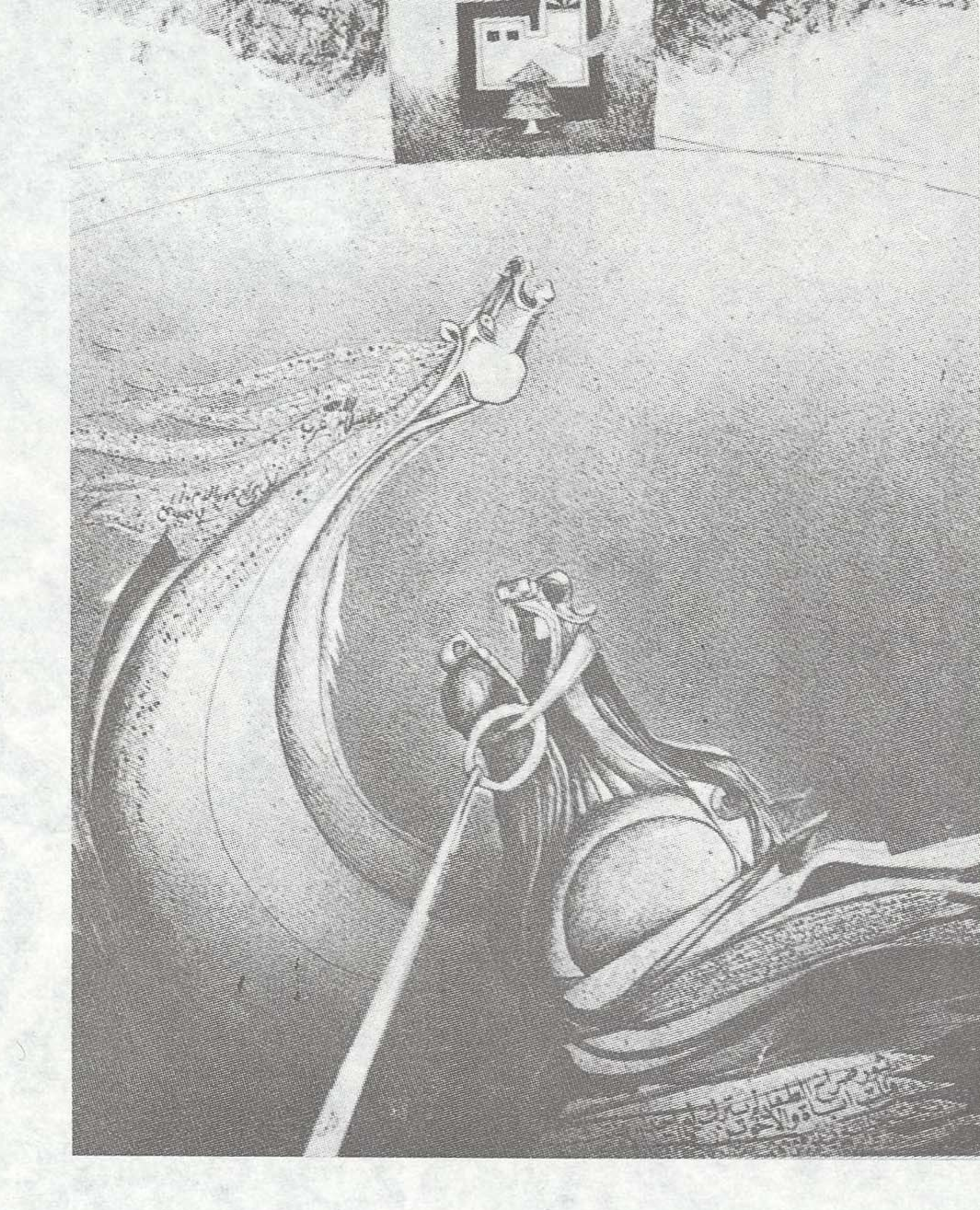
وفي حقبة الستينات بالاضافة إلى [أسرة فناني البحرين] كان الفنانون الشباب، يجتمعون في جالري (عبد الكريم العريض) في سنة (١٩٦٠) والذي كان يعج بالزوار والمواطنين الذين يحرصون على اقتناء الأعمال الفنية ذات المواضيع البيئية، والتي تحمل الأسلوب الواقعي التسجيلي، ولقد كان الفنانون البحرينيون يؤمون احدى القرى القريبة من المنامة أيام الجمع ليرسموا فيها. ومن الفنانين المشاركين في تلك الجولات الفنية [عبد الكريم البوسطة] و [راشد سوار] و [أسامة عبد الصالح] و [ناصر اليوسف] و [عبد الكريم العريض]، وقد أدى ذلك إلى وجود وجوه شبه بينهم في المواضيع و (الأداء)، كما توثقت علاقة هؤلاء الفنانين بالمعهد (الثقافي البريطاني) وأقاموا عدداً من المعارض في قاعة



بديع الشيخ - البحرين

المعهد، كما استفاد العديد من الفنانين من كتب المعهد الفنية، فضلاً عن الأفلام التي كانت تعرض حياة مشاهير الفنانين العالميين، وأعمالهم الفنية، كما توالت المعارض في [نادي بابكو] في العوالي حيث كانت الجاليات الأجنبية تحرص على اقتناء معظم الأعمال الفنية المحلية.

وباستطاعتنا أن نحدد طابع الفن التشكيلي في الستينات بأنه يحمل نمط الواقعية الاجتماعية التسجيلية، وتدور مواضيعها حول البيئة والتراث، وكان من الصعب تحديد الهوية الفنية للفنان بالرغم من وجود الموهبة، فقد كان الفنان منشغلاً بالسعي وراء [الأمور المعيشية] ويمارس الفن

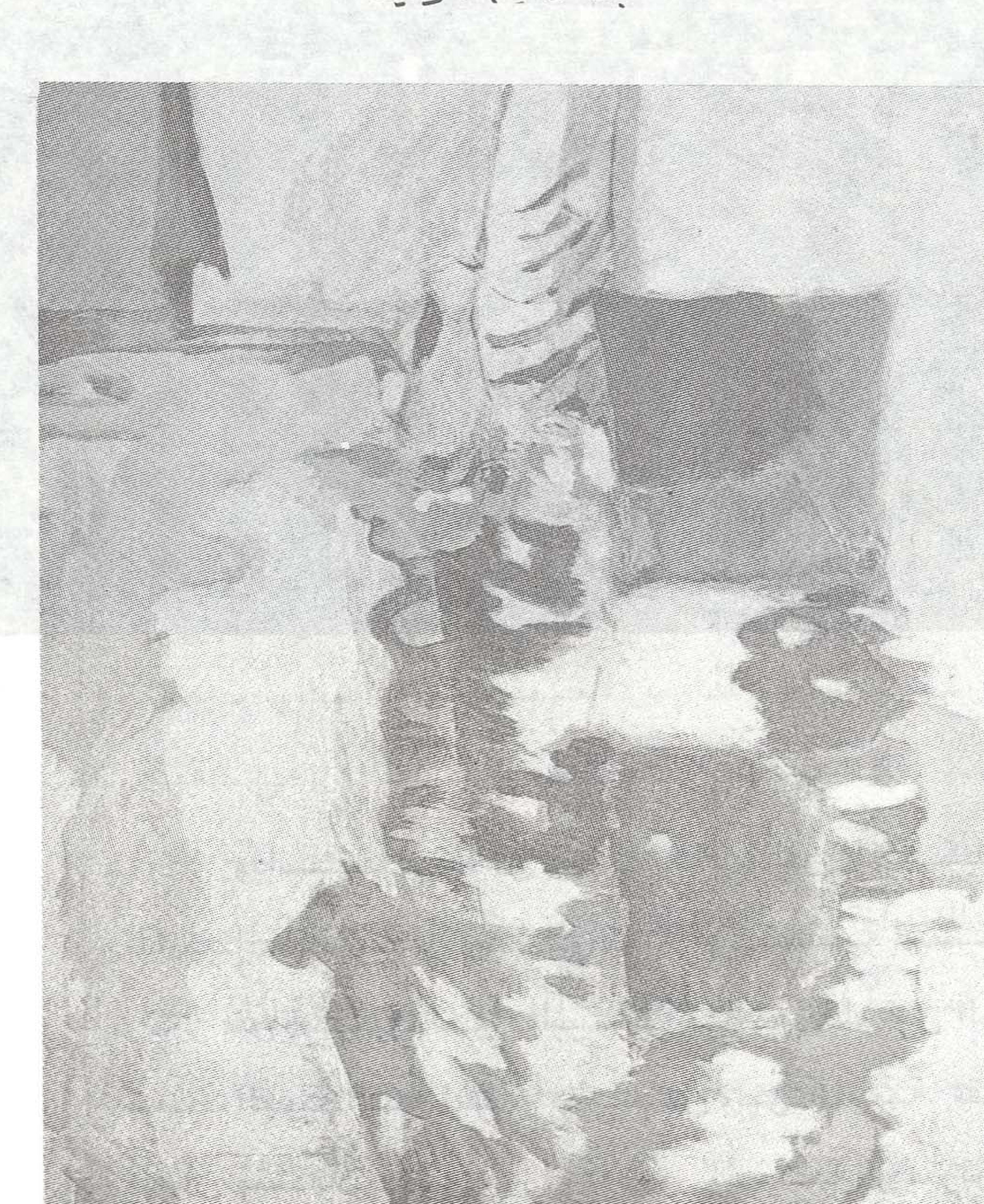


ابراهيم بوسعد - البحرين



عبدالجبار الغضبان .

عبدالرحيم شريف



بلقيس فخرو - البحرين



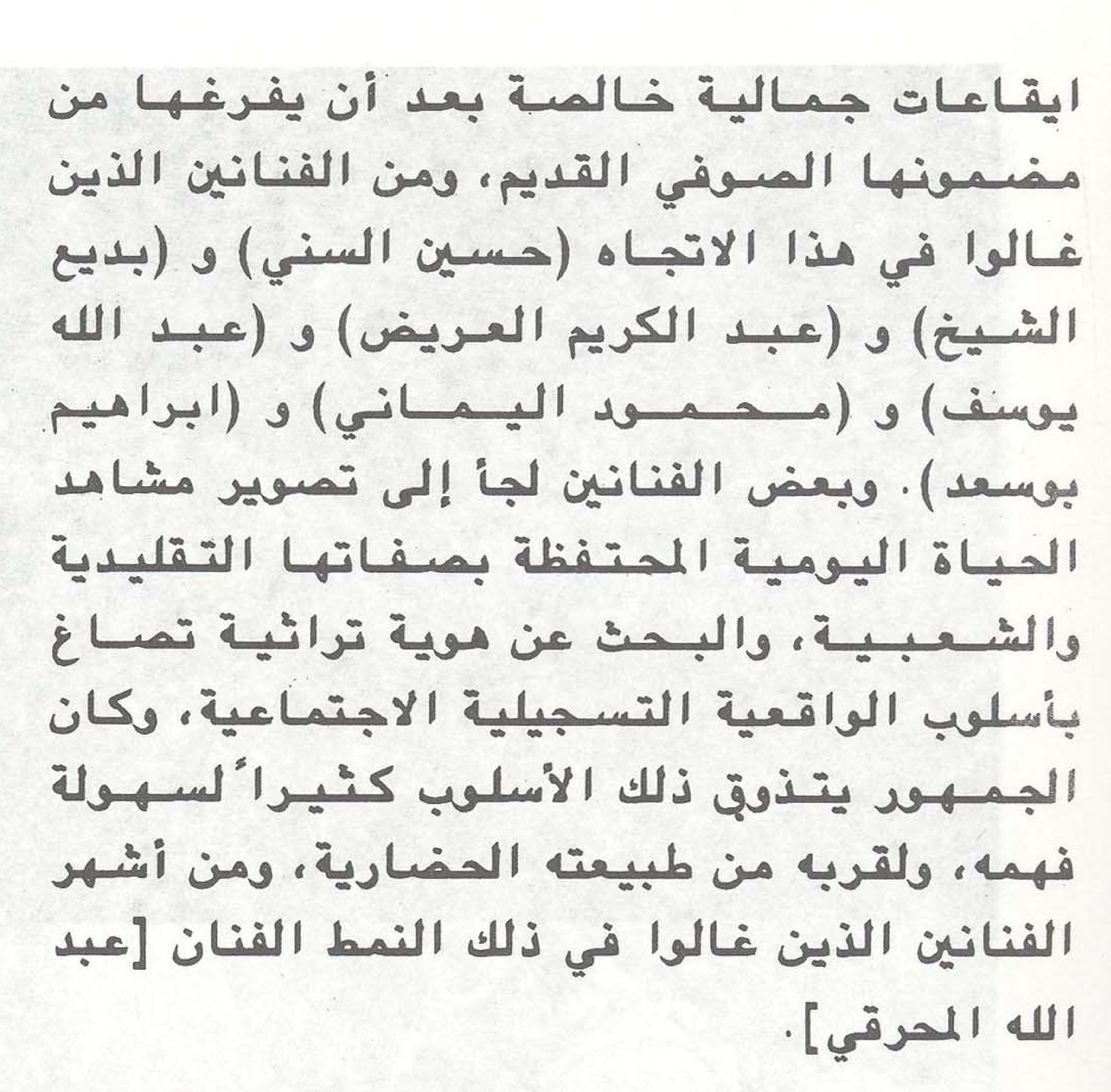


في أوقات فراغه، وقد اعتمد الفنان في سعيه لتكوين أسلوبه الخاص في الفن التشكيلي على التراث المحلي، والفن العربي والإسلامي المعاصر، وذلك للتعبير عن تجربته الذاتية، وكان بعض أبناء الجاليات الأجنبية يقتنون مثل تلك الأعمال للذكرى مما شَجع الفنان البحريني على السير قدماً في الاتجاه التقليدي لكثرة الطلب على هذه النوعية من الفن التجاري.

وفي عام (١٩٧٠) تأسست [جمعية الفن المعاصر] بمبادرة من الفنانَين (راشد العريفي) و (حسين السني) و (عبد الكريم العريض) ونالوا التصريح من الدولة، ثم انضم إليهم كل من الفنانين (ناصر اليوسف) و (اسحق خنجي) و (عبد الكريم البوسطة) و (أحمد نشابة) وغيرهم من الفنانين التشكيليين، وكان أول معرض تقيمه الجمعية عام (١٩٧١) وقد أخذت الدولة منذ ذلك الوقت تشجع اقامة المعارض، وتخصص الجوائز التقديرية والتشجيعية للفنانين، وفي الفترة من (١٩٧١) إلى (١٩٧٦) كانت الجمعية تابعة لقسم المسرح والفنون بوزارة العمل والشئون الاجتماعية، الذي كان يتعهد رعاية الفن والفنانين، وفي تلك الفترة أقامت الجمعية عدة معارض سنوية بفندق (الخليج) كان يفتتحها السيد رئيس الوزراء، وفي عام (١٩٧٦) انتقلت مهمة الاشراف على المعارض السنوية إلى (وزارة الاعلام).

وفي بداية السبعينات، وبعد استقلال (البحرين) وبروز قضية الأصالة والمعاصرة في الساحة الثقافية وانشاء [متحف البحرين الوطني] واهتمام الدولة بترميم بعض البيوت البحرينية الأصيلة ذات الزخارف المحلية المتنوعة ازداد اهتمام الفنانين بالتاريخ والتراث، ومنذ عام (١٩٧٥) أصبحت الجمعية عضواً في الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب وقد أسهمت بهذه الصفة في مؤتمر دمشق للفنون التشكيلية واسهامها، هذا كان أحد العوامل الأساسية التي أدت إلى دفع حركة الفن التشكيلي إلى البحث عن الهوية التاريخية والتراثية، واعطاء الفنان المحلي إحساس بالقيمة ولغة تشكيلية مميزة، كذلك تأثر ذلك الاحساس عن طريق الطلبة الدارسين في كليات الفنون العربية، وقد انعكس ذلك القلق الفكري في أعمال معظم الفنانين التشكيليين في مرحلة (السبعينات) وأصبح أكثر وضوحاً وحدة بعد الاستقلال، فمنهم من ذهب إلى توظيف (الأختام الدلمونية) واقتباس تلك الرسومات ثم صياغتها بتقنية تشكيلية حديثة، وشبه تجريدية بغية الوصول إلى الأسلوب التجريبي العالمي مع ربطه بذاتية الفنان ووجدانه، وعلى سبيل المثال الفنان [راشد العريفي] الذي اجتهد في تطوير ذلك الأسلوب بالإضافة إلى تعمقه في التراث من ناحية التجريب والحداثة.

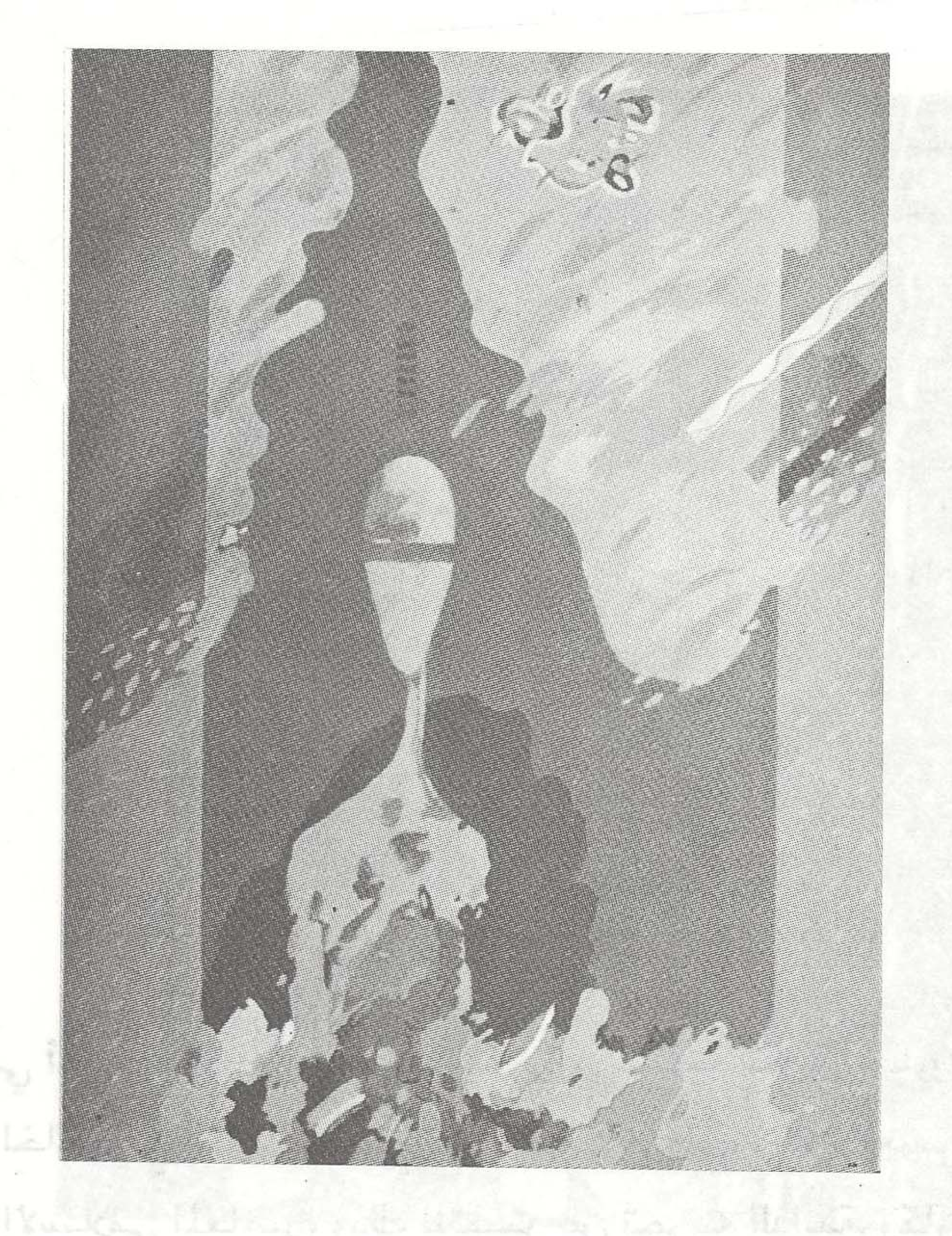
ولجأ بعض الفنانين إلى استخدام الحرف العربي في التشكيل الفني سعياً وراء هوية عربية اسلامية، وتوظيف الحرف توظيفاً درامياً بربطه بالزخارف المحلية، ليحقق مرة خلال ذلك



ايقاعات جمالية خالصة بعد أن يفرغها من مضمونها الصوفي القديم، ومن الفنانين الذين غالوا في هذا الاتجاه (حسين السني) و (بديع الشيخ) و (عبد الكريم العريض) و (عبد الله يوسف) و (محمود اليماني) و (ابراهيم بوسعد). وبعض الفنانين لجأ إلى تصوير مشاهد الحياة اليومية المحتفظة بصفاتها التقليدية والشعبية، والبحث عن هوية تراثية تصاغ بأسلوب الواقعية التسجيلية الاجتماعية، وكان الجمهور يتذوق ذلك الأسلوب كثيراً لسهولة فهمه، ولقربه من طبيعته الحضارية، ومن أشهر الفنانين الذين غالوا في ذلك النمط الفنان [عبد الله المحرقي].

وفي منتصف السبعينات عند عودة الفنانين المبتعثين من الخارج، أخذت أعمالهم تعكس بعض الاتجاهات العالمية في التعبير عن الواقعية، بمضامين فكرية متنوعة متمثلة في المذاهب التجريدية والسريالية ومنطلقهم التعبيريّ والابداعي هو عالم النفس الانسانية، ومايدور في العقل الباطن، أما المنطلق الجمالي فهو ينبع من حرية الفنان المطلقة في التعبير، وبامكانه أن يجرد نفسه من رقابة عقله الواعي لتناسب خيالات عقله الباطن عفوية، وارتجالاً، يصوغها بتصميم وانشاء ذاتيين تفرضهما عليه التقنية، التي جاء بها من المكان الذي درس فيه، إلا أن الأسلوب لم يحقق انتشاراً واسعاً في نهاية (السبعينات) بسبب عدم فهم الجمهور له، إذ أن هذا النوع من الفن يحتاج إلى ثقافة فنية رفيعة ومرحلة زمنية أطول حتى تعتاده العيون فلذلك نرى الفنانون قد عادوا إلى (المواضيع الرومانسية) و (المناظر الطبيعية) الخلابة لتسويق أعمالهم الفنية في أواسط الثمانينات، وتلك المواضيع كانت تمارس بالأسلوب الواقعي والانطباعي الواضح والمفهوم.

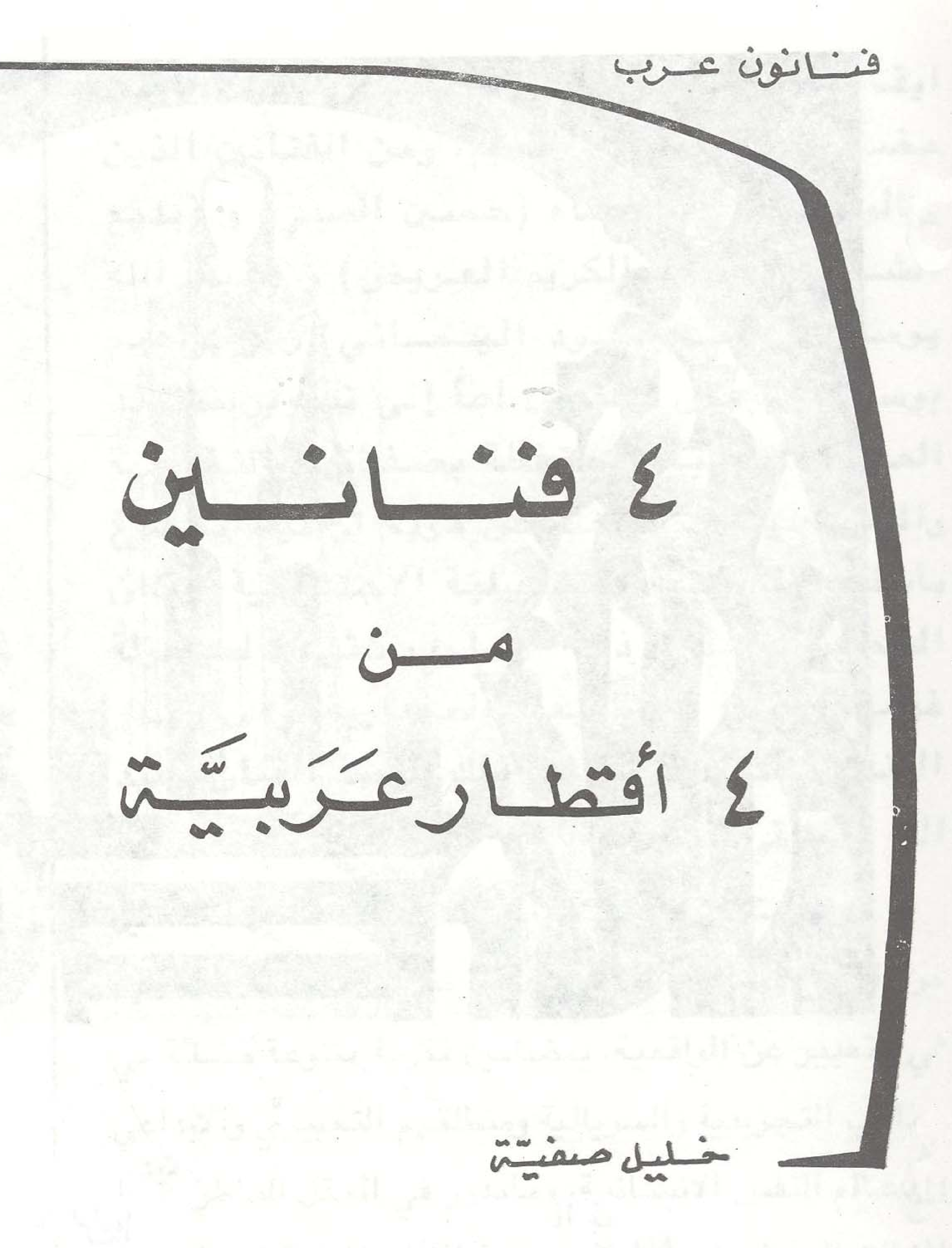
وفي مطلع الثمانينات، وبسبب من التنافس بين الفنانين من الرواد، والجيل الثاني من الشبان أسست جمعية أخرى هي (جمعية البحرين للفنون التشكيلية) سنة (١٩٨٣)، حيث أقامت تلك الجمعية العديد من المعارض سنوياً للفنانين الأعضاء أو معارض لفنانين محليين أو من خارج البحرين، ومن المعارض المتميزة التي أقامتها الجعية هو ذلك الذي أقيم



احمد حاكم عنان

في مايو (ايار) (١٩٩١)، حيث عرض فيه نخبة من الفنانين أعمالهم الحديثة ولأول مرة قدم الفن من أجل الفن فقط، أفرغ الفنانون خلاصة تجاربهم، وتقنياتهم ومعاناتهم الشخصية، على سطح القماش، حيث كانت تلك الأعمال متميزة وخارجة عن المألوف محاولين الوصول إلى التقنية العالمية على أكمل وجه.

وفي المعرض الدوري الثاني للفنون التشكيلية لدول مجلس التعاون الذي أقيم في الدوحة عاصمة دولة قطر في شهر فبراير (١٩٩٢)، وفي ذلك المعرض فازت البحرين بثلاث جوائز (السفعة الذهبية) وقطر بجائزتين، وفازت سائر دول مجلس التعاون بجائزة واحدة لكل منها، ومن الفنانين الذين نالوا الجوائز (الشيخ راشد الخليفة) و (ابراهيم بوسعد) من (جمعية البحرين للفنون التشكيلية)، وأنس الشيخ من (جمعية الفن المعاصر)، حيث كانت أعمال الجناح البحريني بصفة عامة لا تقل عن الأعمال الفنية العالمية من حيث الحجم والتقنية والموضوع المطروح والأسلوب وصيغت تلك العناصر بمنهجية خاصة متميزة يعكس فيها الفنان معاناته الشخصية بتجربة ذاتية ناضجة يغلب عليها الأسلوب التعبيري بجميع فروعه.



٤ فنانين من ٤ أقطار عربيَّة

خليل صفية

الفنان جمال كامل رائد الواقعية في التشكيل المصري المعاصر.

إذا بحثنا في تاريخ (الفن العربي المعاصر) وتاريخ الأكاديميات الفنية، فسنجد أن أول أكاديمية للفنون التشكيلية تأسست في مصر عام (١٩٠٨)م. وأكثر من ذلك نقول إن المدارس الفنية التي كونها الفنانون الأجانب [المراسم الحرة]، ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في (القاهرة) و (الاسكندرية)، وكانت هذه المدارس والمراسم الحرة - أيضاً - كخلايا فكرية تمثل ظاهرة حضارية في المجتمع المصري، للتطلع إلى آفاق التنوق والمعرفة، حتى كان الحدث الكبير عام (١٩٠٨)، عندما أنشأ أحد أمراء الأسرة الملكية القائمة، ويدعى الأمير (كمال) أول كلية للفنون الجميلة في الوطن العربي، واتخذ من أحد قصوره مقراً لها بحي درب الجماميز بالقاهرة، وعلى مدى السبعين عاماً الماضية، شهد هذا الصرح الفني العديد من التطورات والتحولات حتى أصبحت [مدرسة الفنون] تدعى (كلية الفنون الجميلة) بحي (الزمالك) وتضم حديقة واسعة رائعة تزينها التماثيل والأشجار، والخمائل، وتشمل الكلية العريقة ستة أقسام رئيسية هي [العمارة، الديكور، التصوير الزيتي والمائي والحفر والنحت والملصق].

ويعتبر الفنان (جمال كامل) من جيل الرواد الأوائل الذي شهد صراعاً جمالياً بين عدة اتجاهات (الفن المصري القديم) و (الفن الاسلامي) و (الفن الشعبي) و (الفن الأوروبي)، ومنذ المرحلة الابتدائية - كما يقول جمال كامل - كشف الطفل عن مقدرة وبراعة في الرسم، براعة جعلت مدرس الرسم يلجأ إليه في رسم نماذج الدروس، ليتباهى بعرضها في ذلك على [مفتش الرسم]، باعتبارها من رسمه هو، ولم تنجح هذه المؤامرة الصغيرة، لو أن الطفل جمال كان يرسم كباقي الأطفال، تعكس رسومه رسوم الطفل الصغير المعروفة، فالطفل (جمال) لم يمر في تطور رسومه بالأطوار التي يمر بها الأطفال عادة، [وتلك ظاهرة غريبة قد لاتتكرر، ولقد كان طموحه أقوى من طفولته، فلم تظهر في رسومه خصائص فن الطفل.

لكن الطفل (جمال كامل) لم يكن كباقي الأطفال، ولم تعكس رسومه خصائص فن الطفل، بل كانت دائماً تحمل رغبة ملحة في نقل الواقع الذي يراه، بكل المهارة والحرفة، ألم نقل منذ البداية إنها ظاهرة قد لاتتكرر، كانت عينه مدربة منذ الصغر على اكتشاف طاقة الجمال في واقع الأشياء كما هي، وكانت يده الصغيرة تكافح، قدر طاقتها، لتسجل ذلك الجمال على صفحات الورق.

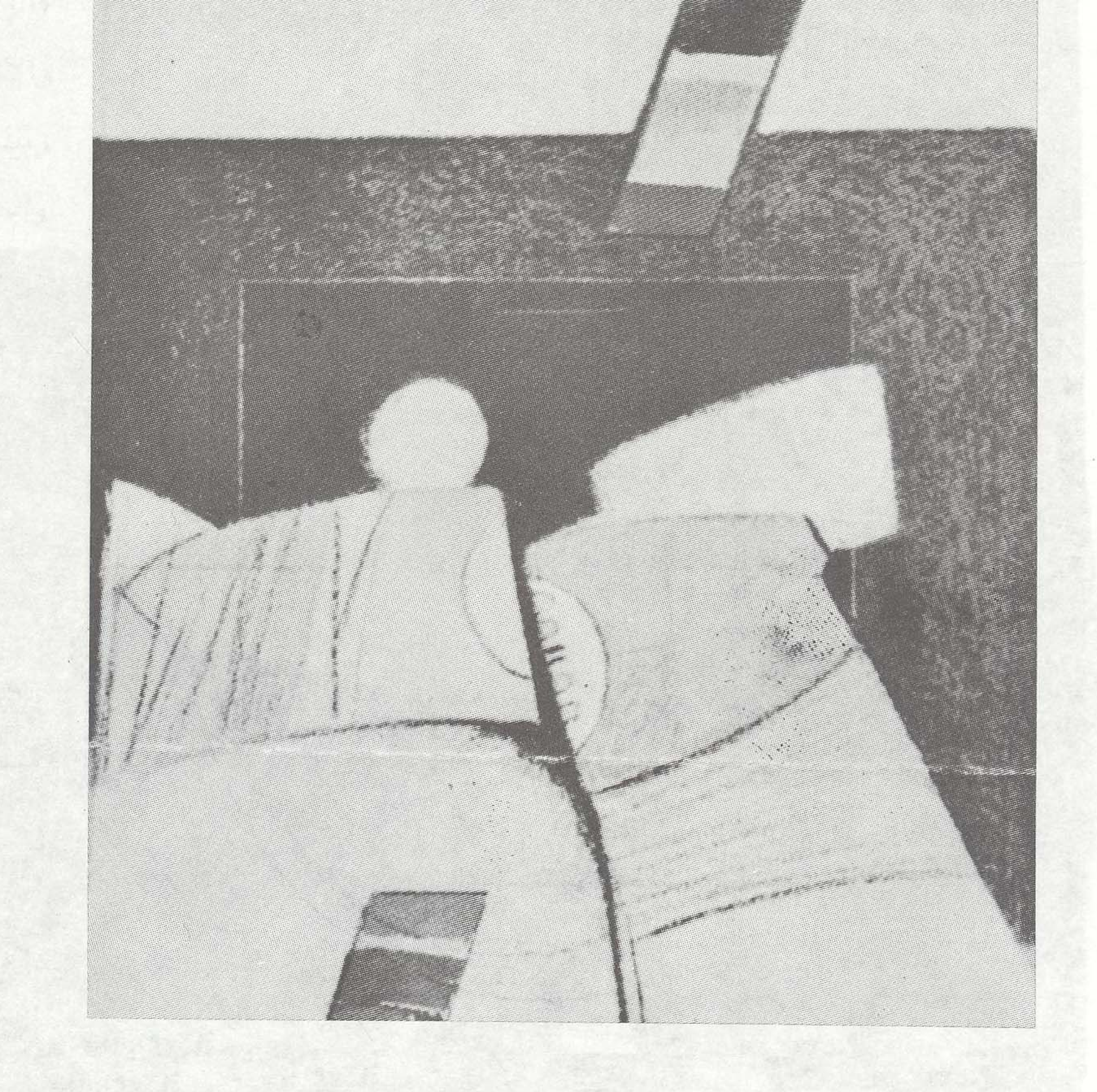
واذا كان طفلنا قد بدأ بالملصقات الرخيصة الثمن لأفلام رعاة البقر، فإن حسه الفني الأصيل جعله يتمرد على ذلك بعد فترة، فكان ينتقي من بين الملصقات مايحمله إلى حجرته، ينتقي الأفضل فنياً، والأرقى ذوقاً، ولاينسى من بين هذه ذلك الملصق الفني الخاص بفيلم [جسر واترلو].

كان يمضي الساعات الطويلة يتأمل الوجوه المرسومة على ذلك الملصق ويغرق في هوايته الدائمة، تأمل الوجوه البشرية ورسمها.



جمال كامل - مصر

والوجوه التي صورها في كثير من اللوحات، وبأساليب متنوعة أهمها الواقعية الموشحة بوشائح انطباعية. لقد حقق براعته في رسم الوجوه، وجوه النساء الشعبيات، في بداياته اعتمد الواقعية، مؤكداً على عناصرها، وتفاصيلها، وأزيائها الشعبية بكل دقة ومحاكاة، معتمداً مبدأ المماثلة ومطابقة الصورة مع الواقع، ولقد أراد أن يبرز مهارته كمصور واقع متمكن من أدواته وتقنيته، ولم يُعطِ أهمية للون محدد، بل استخدم مختلف الألوان، محققاً التناقض بين البارد والحار، المظلم والمشرق، مع التأكيد على تفاصيل الموضوع، وعكس التعبير المتميز في الوجوه (ألم - أمل - تأمل - معاناة - رقة - عذوبة)، ولم يعطِ الخط أهمية خاصة، بل اعتمد على الألوان التي وظفها توظيفاً تعبيرياً، إلى جانب المرأة التي تعددت رموزها (الأمومة - العائلة - المتأملة - المفكرة -). الخ. وكان اللون ومازال يلعب دوراً هاماً في التعبير عن البيئة، والمعاني، والمضامين الانسانية، (جمال كامل) يمثل نموذجاً متفرداً في تجارب جيله، ففي لوحة امرأتان وخروف وصل إلى



محمد القاسمي - المغرب

ذروة مايصل إليه فنان كبير متميز، بحيث يصح أن نعتبره مصور من الدرجة الأولى وصاحب تجربة طويلة تمتد إلى زمن الطفولة، وفي كثير من الأعمال يرسم النساء في المقدمة بلون كثيف دسم، ويصور الخلفية كمساحة لونية، صماء (طلس)، لكنه يعكس فيها شفافيته، ورقته في التعبير، وانفعالاته الهادئة، معنى آخر إننا أمام مصور يملك روحاً شفافة في الخلفية، وسمات واقعية في المقدمة، ولقد صور الشخصيات الأدبية والفنية مثل لوحته [الفنانة سناء جميل]، والتي عكس في وجهها الضوء المشبع حرارة [نسبة النور في اللون]، وعمل على الدخول عبر الوجه إلى أعماق الفنان، حساسيتها، وانفعالاتها، وماتعكسه من تعبير فني متميز، وكما بقية اللوحات استخدم في الخلفية مساحة اللون التي تتلاءم مع المقدمة ورهافة حس الفنان، إن جمال كامل ليس فناناً تعبيرياً يحور ويلخص، ولكنه يصور الموضوع (بعقلانية) على صلة بمظاهر الواقع الفيزيائي.

ويعتبر الفنان جمال كامل [مصور المحاكاة في الاستنساخ البارع للأشياء] كما هي موجودة في الطبيعة، وتكون ضرورة مثل هذه التقليد الذي يتم وفقاً للطبيعة، مصدراً للذة، وهو يهدف إلى إعادة صنع ماهو موجود في العالم الخارجي، وبمظاهر البيئة المحيطة به، وكما هو موجود فيه]، ولقد تتلمذ على يد الفنان الراحل الواقعي [أحمد صبري]، أحد الرواد الأوائل للفن التشكيلي بمصر، وكان تأثير (أحمد صبري) على جمال قوياً، وفي تلك الفترة تعرف (جمال كامل) على أعمال الفنان العالمي [فلاسكيز] فتعلم عن [أحمد صبري] التعبير بالبقع اللونية المجدودة، وتعلم عن [فلاسكيز] الاستغناء عن الخلفية القاتمة، وشغف بالتصوير الواقعي.

وعندما أنهى جمال كامل دراسته بكلية الفنون الجميلة متفوقاً، كان من الطبيعي أن يتم تعيينه معيداً بالكلية، فقد كان الأول على دفعته، ونال درجة الشرف والامتياز، على مشروع الدبلوم، وهكذا كان رائداً متميزاً واقعياً من رواد التشكيل المصري المعاصر.

*** تجارب متنوعة للفنان المغربي محمد القاسمي:**

منذ حصول المغرب على استقلاله عام (١٩٥٦م) تميزت الحركة التشكيلية بنشاطات متوالية، اتخذت مسارب ومنعطفات عديدة، محاولة التحرر، وتحرير الركائز الفنية، وترصد القضايا الانسانية عن طريق الخطوط والألوان والأشكال، دون التقيد بميكانيكية خاصة، أو الخضوع إلى أكاديمية محددة الشيء الذي دفع بعض المثقفين والعارفين إلى ملاحقة هذه العطاءات بعد أن دفع التقيد بميكانيكية خاصة والعارفين إلى ملاحظة هذه العطاءات، بعد أن كان ذلك اختصاصاً قائماً على الأوروبيين الذي حاولوا نبش أرضيتنا الفنية بعقلية المستعمر، تماماً كما في الحركات الفنية المحلية العربية، وعلى صعيد آخر فقد قام الأجانب على احتضان تلك الواجهة الفنية الساذجة [الفن الفطري]، حيث عرفوا طريق الشهرة بمحض صدفة غريبة، أو عن طريق الإغراء [كأندريه مالرو] الذي اشترى لوحات [الورديغي] ليعرضها في متاحف باريس، و(بول باولز) الذي ساعد أحمد الإدريسي واليعقوبي على تنظيم معرض لهما في نيويورك، لذلك فمهما ارتكزت الرسوم الساذجة على رؤى محسوسة، أو حققت في عوالم شعرية فإنها لاتتعدى نطاق [الفولكلورية]، باستثناء بعض النتاجات التي تقوم عليها على لمسات وديعة.

إن نجاحات الشكل واللون وتعثر المضمون بشكل ما لايرمز في اطار هذا الاتجاه المذكور إلى قناع يستتر خلفه وعي ثقافي معين.

وعلى صعيد قومي يقول أحد النقاد: [إن الثقافة هي التعبير الحقيقي عن الأمة، عن معتقداتها، عن نماذجها وعن مجتمعها فالثقافة القومية هي حصيلة التوترات الداخلية للمجتمع، لذلك لانستطيع أن نفصل ثقافتنا عن ثقافة الأمة العربية، وإذا أردنا أن نوزع الفن المغربي المعاصر، نكتشف عدة اتجاهات [أساليب وافدة، تجارب شخصية مرتبطة بالبيئة، الفن الساذج]، ورغم انتشار الفن الساذج (الفطري) على نطاق واسع فإن أصحابه عاشوا صراعاً حقيقياً مع بقية الاتجاهات، وفي حديثنا عن الفنان المغربي (محمد القاسمي) الذي ولد في مدينة (مكناس) عام (١٩٤٢) وتابع دراسته في (الرباط)، ثم انتقل إلى مدرسة الفنون الجميلة بباريس، وأكمل دراسته الفنية عاد بعدها إلى المغرب ليقدم سلسلة من المعارض الفردية في المدن المغربية، وليأخذ مكانه في الساحة الفنية المغربية، كأحد الكفاءات الشابة التي تغني عالم التشكيل في المغرب - على حد قول أحد النقاد.

كان أول معرض له عام (١٩٦١)م والقاسمي كواحد من جيل مابعد الاستقلال مر بمرحلة المقاييس المستوردة، فاختار التجريد كشكل تعبيري أبدع فيه، وأعطى تركيباً جديداً للوحة المغربية، ففيما يتعلق بابداعاته الأولى، اشتغل برسوم الحرية، ثم انتقل إلى التعبيرية، فصور في عدد من أعماله (عزلة الانسان) و (حريته) و (تحجره). وقد استعمل في هذه المرحلة سلسلة من اللوحات المتموجة بخطوط ملونة حمراء وصفراء، تبرز رؤياه نحو مستقبلية الحرية، ومستقبلية العزلة عند الانسان المنتمي للعالم الثالث، ويقول (محمد أديب السلاوي):

« تأتي عند الفنان القاسمي بعد ذلك مرحلة المفارقات اللونية، فيتجانس عنده اللون الأسود، والأسود الضوئي في شكل خطوط سوداء ذات خلفيات سوداء وسواء كانت الخطوط السوداء حزمة ضوئية أو تخطيطات على مربعات أو تشكيلات أو حلقات، فإنها تدير المنافذ التي يتسرب منها النور، لتستبد بالبصر، ويتضح أن مرحلة المفارقات اللونية كانت خطوة هامة وجارية بالنسبة للفنان (القاسمي) فمنها انتقل إلى التجريد.»

وهنا نقول أن تجريدية (القاسمي) اتخذت من المساحات الهندسية اللونية المشرقة، للتعبير الجمالي، وصور الخلفية المساحات القاتمة بتدرجاتها محققاً الحوار الجميل الممتع بين المشرق والقاتم، وأحاط بهذه التكوينات اطاراً أزرق، ولم يقف عند الألوان المتنوعة الباردة والحارة بل حققها بشاعرية تمثل الخلفية الجميلة، وعكس عبر صراع المساحات اللونية المتناقضة، مايعادلها من صراع في الواقع، إن مساحات اللون المتباينة تكشف عن مصور يملك خلفية أكاديمية متينة، وبناء تشكيلي متماسك، ويكشف عن مهارة في التقنية، ومتانة في البناء التجريدي، والتعبيري الشاعري المتماسك، إن البناء الدرامي لملحمة [المسيرة] عند القاسمي،

يخرجنا من استقلالية اللوحة لينقلنا إلى التركيب المتداخل والمتكامل، لتجربة فنية ترتبط بطريقة تستقل بعض الفنون الأخرى غير الرسم.

بقي أن نذكر أن تجربة الفنان المغربي (محمد القاسمي) تلمح ولاتوضح وعلى صلة غير مباشرة بالواقع، بالبيئة المغربية بجمالية المكان المشبع بالألوان وخاصة الحارة، إلا أنه ابتعد في تجاربه الأخيرة عن الألوان الحارة، ليصور الألوان الباردة المشبعة بالشفافية، ورقة الأحاسيس، والانفعالات ومر بمرحلة تخلى فيها (القاسمي) عن تجريديته ليعوض عنها بواقعية في شكل خاص، واقعية أرضيتها الإنسان، وآفاقها اللون المنكسر، وهكذا تنوعت أساليبه ومضامينه وأشكاله محققاً في ذلك تميزه في التشكيل المغربي المعاصر

الفنان زبير التركي وجمالية الفن التونسي

تعتبر تجربة الفنان [الزبير التركي] واحدة من التجارب الهامة التي ساهمت في بناء الاتجاهات الواقعية الأصيلة، والحديثة في التشكيل التونسي المعاصر، لقد أفاد من الاتجاهات الواقعية للرواد الأوائل، لكنه لم يعمل على تصوير الحياة، وربطها بالجماليات التراثية الفولكلورية، من جهة وبمعطيات العصر من جهة أخرى، ويبدو ذلك واضحاً في خطوطه اللينة المنسابة التي تشكل كتلة الجسم ومساحة الأرض والمنزل والأشياء.

والخطوط التي استمدها عن طريق غير مباشر من حركة (الحرف العربي) بحيث تنسحب هذه المسألة على ألوانه المقطوفة من وهج الشمس ومن حرارة ألوان الشرق، ولقد ربط النقاد تجربته بالفنان العالمي المستشرق (ماتيس) والذي أكد على حرارة الشمس، وطبيعة المكان، وعلى (الزخرفة) وكان يريد الجمال الخالص المجرد من القيم التعبيرية، وتلك اشكالية المستشرق الذي يتعامل مع مظاهر الشرق ومظاهر الحياة الفولكلورية، في حين نرى [الزبير التركي]، ابن الواقع، وجمالية المكان، بكل خصائصها وسمات تفردها، وهو يوظف ألوانه لخدمة محتواه الانساني، والتعبير عن الانسان الشعبي، والدخول إلى أعماقه والكشف عن معاناته، آلامه وأحزانه، أفراحه وأحزانه، ويرى أحد النقاد

[أن الزبير التركي قد استمد موضوعاته من الحياة اليومية، وأكد على الحركة وعلى الخطوط الحيوية المعبرة السريعة، وأبدع في تصوير الوجوه والدخول إلى أعماقها، وربط هذا المفهوم بتبسيط المساحات وفق المفاهيم الفنية العربية التي تعبر عن البعد بالمساحات اللونية المتدرجة الإضاءة.

ونستحضر [ماتيس]، و [غوغان] في بعض التجارب، ونراه يسعى إلى التأكيد على أهمية العناصر الزخرفية في عمله وربطها بالواقع العربي الفولكلوري.

وهكذا اكتشف الفنانون التونسيون مع (الزبير التركي)، التجارب الأكثر حداثة من الاتجاهات التقليدية، وربطوا هذا الاكتشاف بواقعهم، وبدأوا يولون الواقع أهمية خاصة كبيرة يطورون التعبير عنه بعيداً عن التسجيل والنقل والموقف التقليدي، وبدأوا يسعون إلى ايجاد الصياغات الفنية المحلية التي تساعدهم على التعبير عن الموضوع، وهكذا اكتشفوا أن على الفنان أن يعود إلى البيئة ليكتشف فيها وسائل التعبير الملائمة فيحييها، وتساعد على خلق فني جديد.

وكما قال الناقد التونسي (عبد الله اللواتي) في حوار لنا معه:

[إن مشكلة الانتماء الحضاري تكاد تكون ماثلة في تجارب الرواد، وتجربة الزبير التركي، من خلال الموضوعات الشعبية وبشيء من الواقعية، إن عودة إلى التراث تنطلق من رغبة الفنان في تأكيد (هويته) من أجل المحافظة على كيانه الثقافي في مواجهة التحديات والاستلاب، والمسألة لاتنحصر في استيعاب كل الأطوار الفنية التراثية السابقة بقدر ما تنحصر بمحاولة تركيبية بين عناصر التراث القديم، والفولكلور الشعبي المختلفة، والتي تساعد الفنان على الخروج بنظرة تشكيلية متميزة، ويمكن العودة إلى التراث الفني الحضاري السابق للاسلام، وغيره في حالة تعبير هذا التراث عن همومنا، وتطلعاتنا المعاصرة]. وبذلك حقق الفنان (الزبير التركي) الأصيل وجوده في تعبيره عن واقعه، وانفتاحه على

الاتجاهات العالمية المعاصرة، واستلهامه جذوره الحضارية في محاولات جادة لتحقيق هويته العربية.

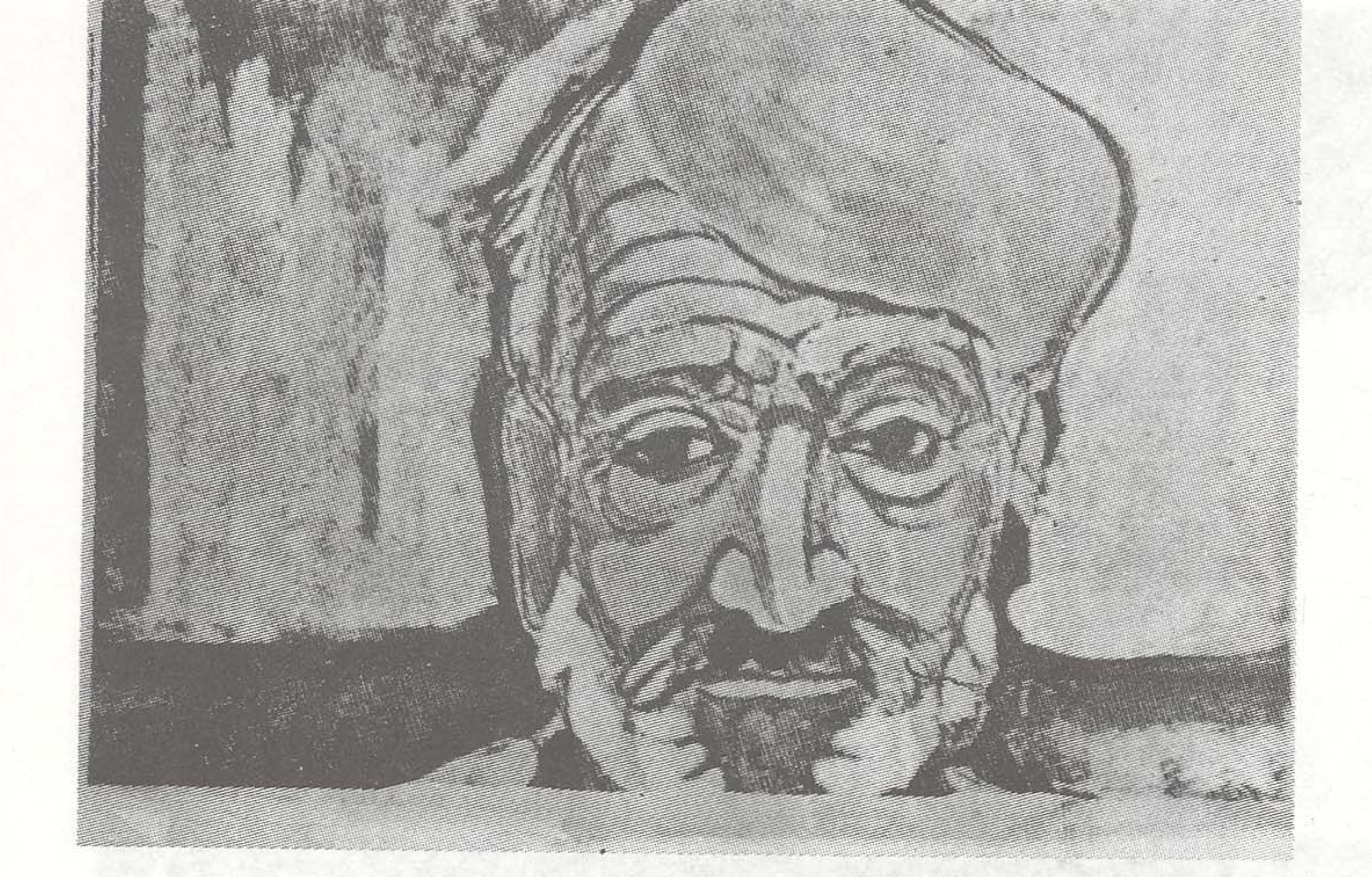
وإذا تحدثنا عن رسوم الفنان (الزبير التركي) فلا يعني ذلك أن ميدان الرسم هو محور فنه، إن [الزبير] هو مُصور غير أن معرفة مواهبه في الرسم، وتذوق زخارفه الطريفة الطويلة تجعل حول تصويره هالة من النور، من الزينة الصافية الرشيقة، والرسم عنده ضرب من التأليف، قائم الذات له كيانه المستقل.

وهذا التأليف هو في النتيجة نتاج مزاوجه تراثية فولكلورية ومعاصرة، إلا أن الشيء الهام يكمن في عشقه لمظاهر الحياة الشعبية الفولكلورية، من عادات وتقاليد، وحين يعتمد على التأليف، ينطلق من عشق ومحبة للحياة اليومية بمظاهرها المتميزة من عادات وتقاليد وألوان حارة متوهجة، كما أكد في كثير من أعماله على الانسان (المرأة والرجل) و (العائلة) وخاصة الوجوه التي أكد عليها بواقعية متميزة مشبعة بروح المكان، واستخدم ألوان البيئة بكل خصائصها وسمات تميزها، والتي تسكن الأزياء الشعبية التقليدية وحول الأصالة قال: [أعتقد أن أكبر مزية يمتاز بها الفنانون وعيهم الكامل لدورهم الحضاري، ولذا فإن من واجبهم الدفاع عن الأصالة، وأعتقد أن من أكبر المسائل، وأهمها هي كيف يمكننا التعبير عن ثقافتنا بأسلوبنا الخاص، إننا نؤمن بماضينا، وحاضرنا، ومستقبلنا، ونؤمن بأصالة الثقافة العربية الاسلامية، ولكن الأصالة لاتكون بالتقليد أو النسخ، إنما من خلال المحاولة للوصول إلى الجذور ثم التوجه إلى الحاضر والمستقبل، وهذا لايكون بالحلم ولابد للعمل والمثابرة والتواضع والتفاؤل والجدية.]

إن [الزبير التركي] حقق أخيراً، المعادلة الصعبة بين الماضي والحاضر والمستقبل، وصولاً إلى تجربة متميزة في التشكيل التونسي المعاصر.

البعد القومي والانساني في تجربة الفنان خليفة قطان:

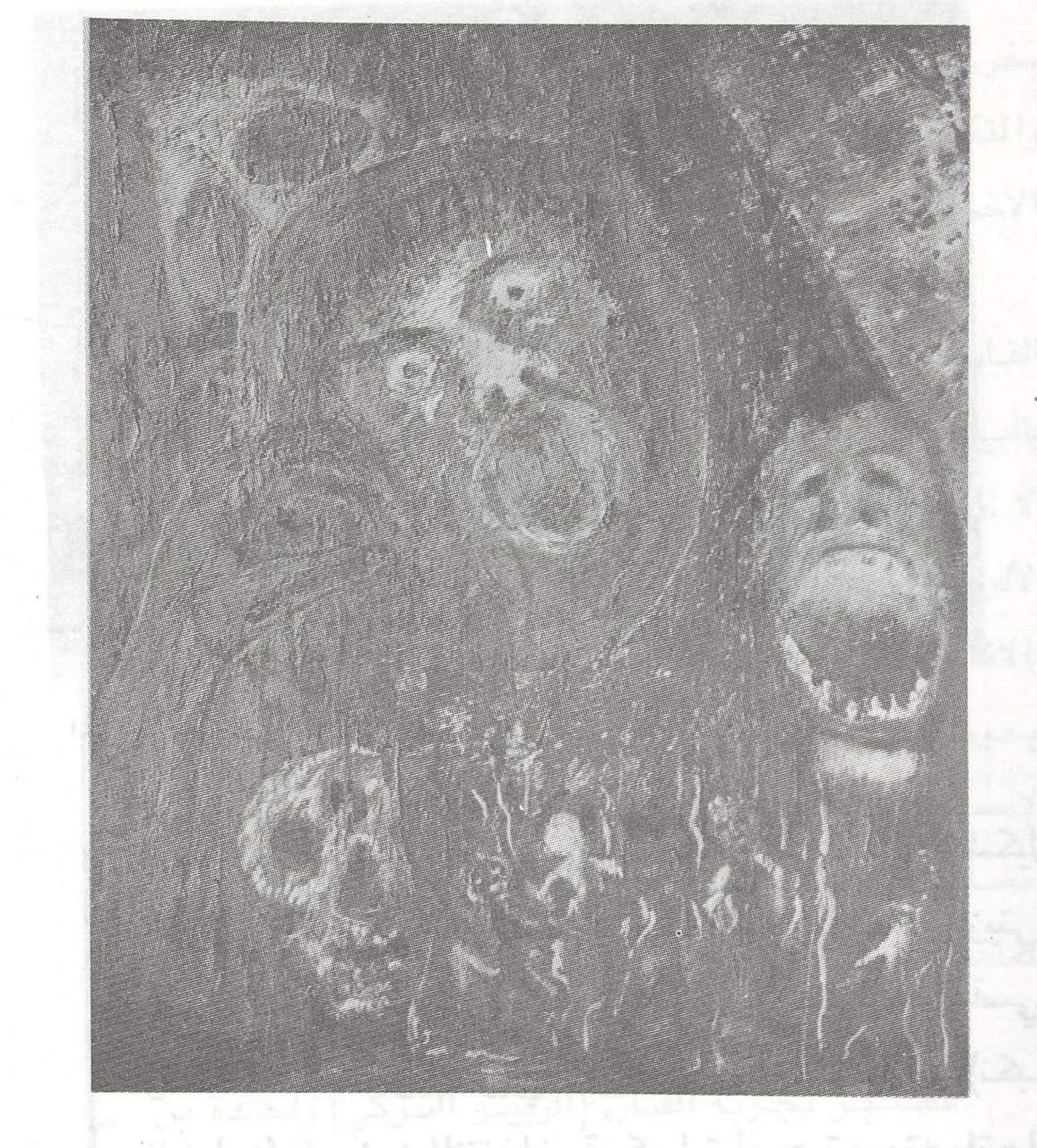
إذا كان الفنان (سامي محمد) يعكس في تماثيله الصراع الانساني ومعاني البطولة والتطلع إلى حرية الانسان



الزبير التركي - تونس

عن طريق مباشر وآخر رمزي محققاً تميزه في التشكيل الكويتي المعاصر، فإن الفنان خليفة القطان (مصور زيتي) يمثل الفنان الرائد في تصوير الآلام، والأحزان، والمآسي، ومعاناة الانسان العربي، من الحروب المتتالية من (نكبة فلسطين) إلى زمن الانتفاضة، كما تطورت تجربته باتجاه التعبير عن المآسي الانسانية على صعيد عالمي محققاً في ذلك انسانيته من خلال تعبيره عن المعاناة الانسانية والألم الانساني.

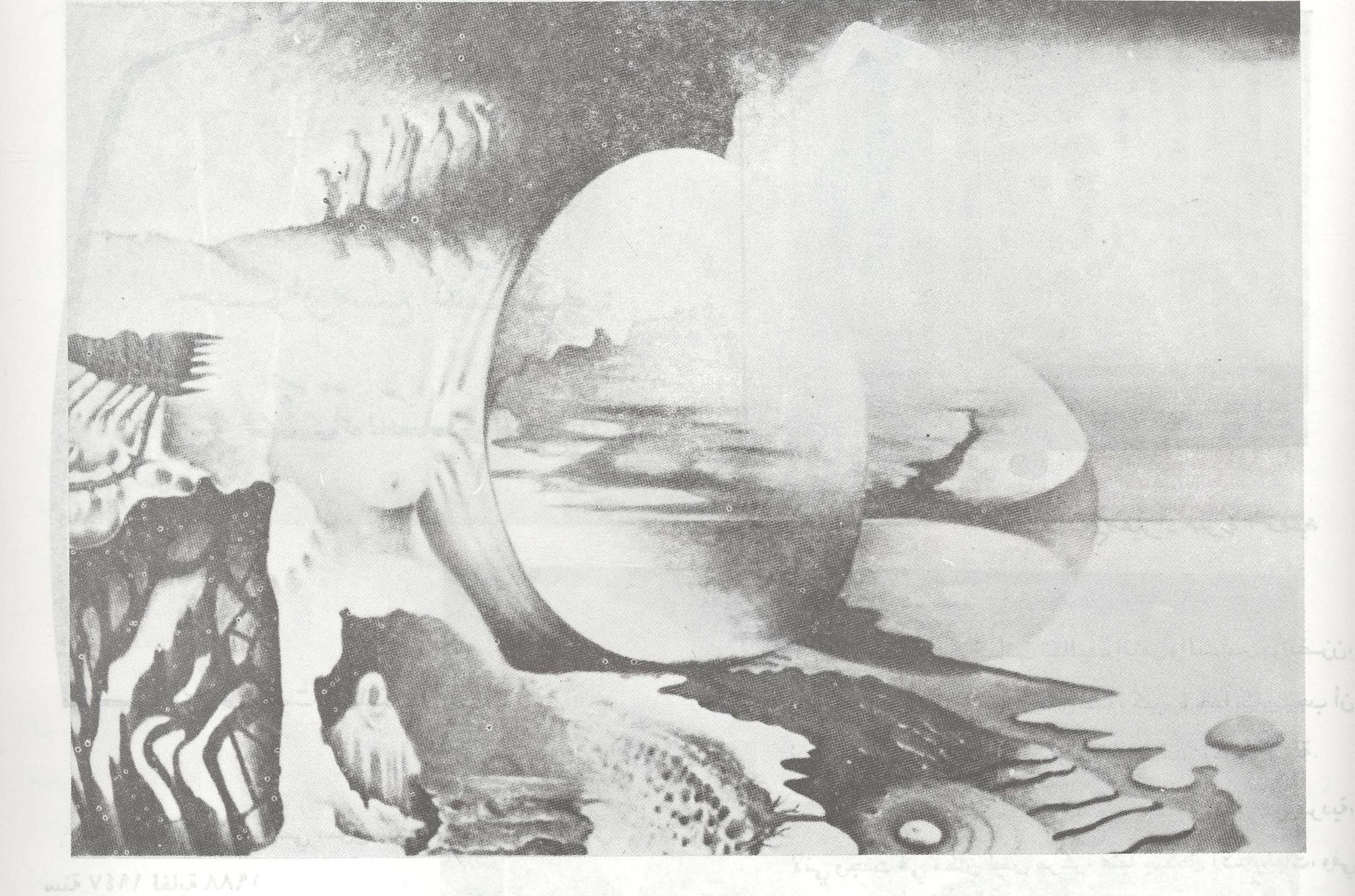
ولقد قامت بدايات الحركة الفنية في (الكويت) عبر أساليب وافده استخدمت للتعبير عن عالم البحر وعالم الصحراء، وكان لعامل البيئة تأثيره الأساسي على شخصية الفنان ورؤيته وانعكس الواقع على خياله وقدراته وأعماله، فهذا الفنان لاتفارق صورة (الشاطئ) التي توغلت فيها السفن التي تحمل الرجال إلى أعماق الخليج بحثاً عن السمك واللؤلؤ، ولم تأخذ حركة الفن التشكيلي في الكويت طريقها إلى الظهور، قبل منتصف هذا القرن، وكان الفنان (معجب الدوسري) الرائد الأول الذي مهد بأعماله لنشوء الحركة التشكيلية في الكويت في منتصف الخمسينات وفي عام (١٩٥٩)، افتتح أول معرض جماعي بعنوان (معرض الربيع) الذي أصبح تقليداً سنوياً لفناني الكويت، واستمرت معارض الربيع سنوياً إلى أن توقفت عام (١٩٦٨)م [المعرض التاسع]، حيث تأسست الجمعية الكويتية التشكيلية، فتولت بدورها اقامة المعارض منذ ذلك الوقت، وفي عام (١٩٦٠)م أنشأت



خليفة القطان - الكويت

وزارة التربية [المرسم الحر]، ومع قيام المرسم الحر بدأت الحركة التشكيلية في الكويت انطلاقة حقيقية، أما الفنان (خليفة قطان) مواليد الكويت عام ١٩٣٤م. فقد تلقى تعليمه في المدرسة المباركية، ومنذ سنة (١٩٥٠م) عمل مدرساً بمدرسة النجاح وفي عام (١٩٦٢م) منحته وزارة التربية التفرغ للفن، وعمل رئيساً للمرسم الحر للفنون الجميلة، وهكذا كان الرائد الثاني بعد الرائد الأول الفنان (معجب الدوسري)، وبذلك ساهم في تأسيس الفن التشكيلي الكويتي، وعبر الاتجاهات الفنية التي استخدمها للتعبير عن الألم الانساني، والتطلع إلى الحرية، ثم درس الفن في (لندن) وأقام (١٨) معرضاً فردياً تكشف عن غزارة إنتاجه إلى جانب مشاركته الفنية في المعارض التشكيلية الكويتية، داخل الكويت وخارجه، واشتهر في بداياته كفنان واقعي، أعطى الحياة من حوله أهمية خاصة، دون أن يسجل مظاهرها الخارجية أو يحاكيها، ذلك أن ذاته كانت منذ البداية حاضرة كخصوصية رغم تنوع الأساليب التي استخدمها وصولاً إلى أعمال متميزة تنتمي إلى مختلف المراحل التي مرّ بها، وكان الانسان ومازال يشكل العنصر الأساسي لموضوعاته المتنوعة وخاصة الموضوعات التي استلهمها من الأحداث القومية والانسانية، أو لنقل الموضوعات التي عبرت عن الأحداث المصيرية التي انفعل بها، وعبّر عنها، مؤكداً على أحاسيسه وانفعالاته الشديدة التي قادته إلى أشكال جمالية متنوعة، وفي تعبيره عن الأحداث وعن الصراع والمآسي والآلام والمجازر، صور الانسان المعذب والانسان المناضل، والشهيد في مواجهة القاتل المجرم، وخاصة القتلة الصهاينة والمجازر التي مارسوها بأشكال بشعة، كما في لوحة (مأساة) ولوحة (ابني يحترق) وكانت له مشاركته المتميزة في المهرجان العربي الأول للفن التشكيلي القومي الذي انعقد بدمشق عام (١٩٧٢م)، فقد قدم أعمالاً تصور المجازر التي ارتكبها الصهاينة في لبنان، كما صور شهداء فلسطين الخالدين، ورغم الأساليب الفنية المتنوعة التي استخدمها فقد أكد على التعبيرية في تصوير الآلام والمجازر معتمداً على التبسيط والتلخيص والتحوير والبناء الجديد، ولم يغرق في التحوير إلى حدود البشاعة، بل ظل حافظاً جمالية الفن وخاصة اللون حتى في أكثر الحالات مأساوية، إنه أسر الفن الرقيق الممتع في تصويرنا مختلف الموضوعات، فالفن كان ومازال تمثيلاً جميلاً للأحداث بما هو فاجع، إن التطور البارز على صعيد أسلوب التعبير يكمن في الاتجاه التعبيري المشذب الذي لايصل إلى السوداوية المعادلة.

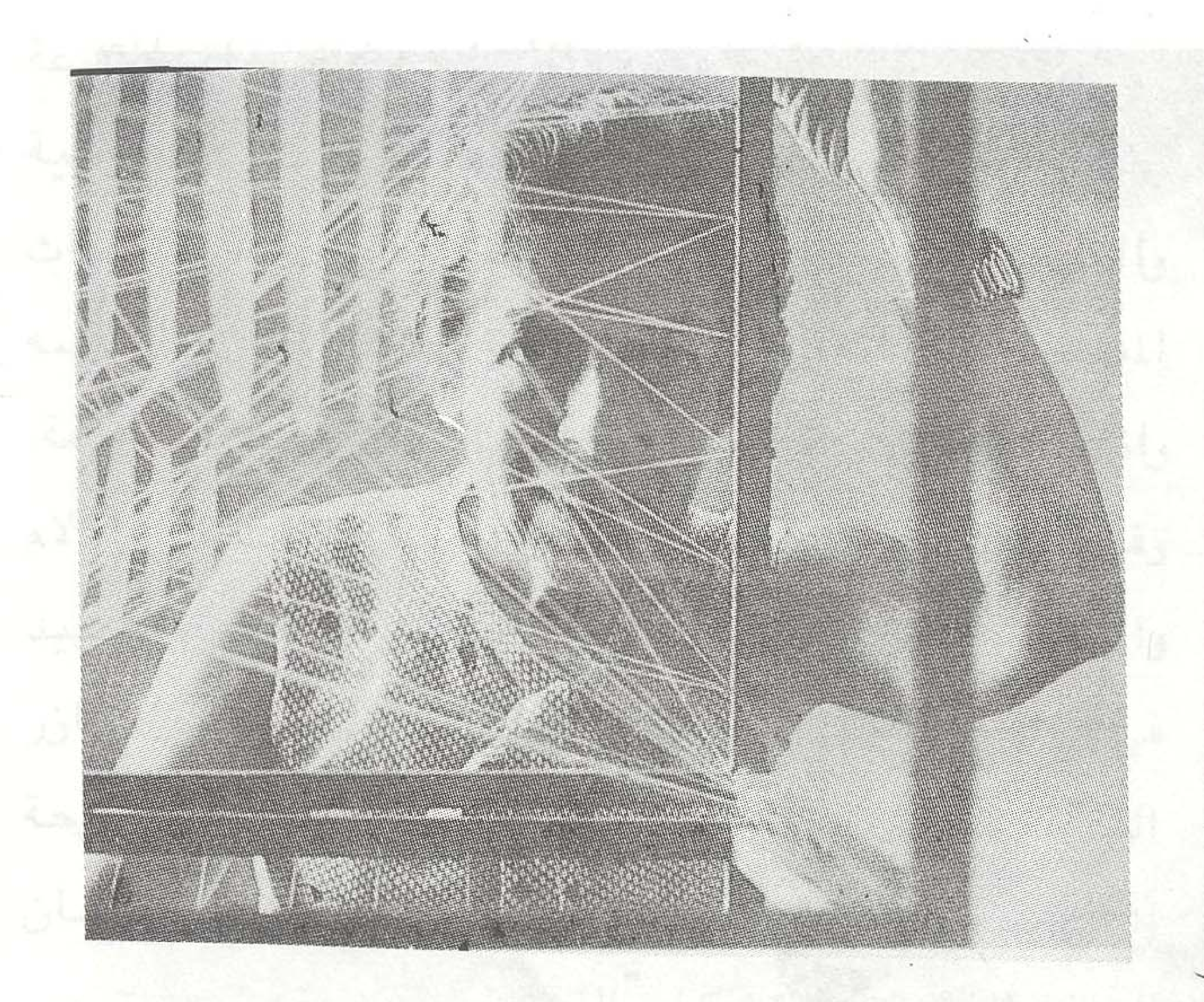
إن آلام (خليفة قطان) تنبع من داخله، كما من الواقع المأساوي، إنه مصور الآلام والمجازر الانسانية في كل مكان من هذا العالم وإلى جانب تأكيده على التحوير الذي يقود إلى التعبيرية، فقد وظف اللون توظيفاً تعبيرياً يتلاءم مع محتواه مع الألم الانساني، وجاءت ألوانه مشبعة بالحرارة [نسبة النور] في اللون، بما في ذلك الألوان الحارة والباردة، إلا أنه أكد على اللون الحار للتعبير عن الموضوع القويم وعن حرارة الصحراء المختزنة في داخله، وفي مخزونه البصري المشبع بروح المكان، [وهج الشمس الذي يسكن الرمال الحارة]، ولم يصور (خليفة) مظاهر الحياة اليومية والبيئة والعادات والتقاليد، لكنه اختزن حرارة المكان للتعبير عن



خليفة القطان - الكويت

الألم الانساني ممثلاً في الوجوه التي شغلت جانباً كبيراً من تجربته، ففي لوحة (مأساة) نرى الوجوه التي تصرخ احتجاجاً، ونرى الألوان الحارة الحمراء، التي تسكنها وتساهم في تشكيل محتواه بصيغة تعبيرية متميزة، فالفم ينفتح إلى أقصى مداه معبراً عن المحتوى، عن المجازر والمآسي وفي لوحة (ابن يحترق) يظهر الإنسان والابن، ويبرز التحوير إلى جانب اللون الحار للتعبير عن عمق المأساة، ولايصل في التحوير إلى التجريد الخالص، فثمة إشارات لشخوص تعاني وتتعذب وتتألم وتصرخ، لكن ثمة أمل في التحرر والخلاص، والانبعاث من جديد، وفي لوحة أخرى تمثل ثلاثة وجوه، يعكس المأساة عبر التحوير، وتوظيف اللون توظيفاً رمزياً، وينفرد في استخدام الألوان الحارة إلى جانب الألوان القاتمة السوداء. ويؤكد على العيون التي تشع بياضاً ناصعاً لتبشر بالخلاص والتحرر والألم، وتتميز هذه اللوحة في استخدامها الألم والأمل، المأساة والرغبة العارمة في تجاوزها وثمة أعمال صور فيها (الطبيعة الصامتة) و (البحر) و (القارب) تختلف عن بقية انجازاته التعبيرية حيث تكشف عن امكاناته التشكيلية والتطور التقني وامتلاك الواقع بصيغة واقعية أكاديمية، إلا أنه ظل حافظاً حرارة اللون التي ميزته وبذلك انفرد (خليفة) رغم تقنيته المتواضعة وامكاناته التشكيلية العادية، في تصويره الأحداث المأساوية القومية وصولاً إلى عذابات الانسان في أي مكان في هذا العالم، وهكذا صور الانسان المعذب محققاً لتجربته شمولية الرؤية.

حوار مع الفنّانة:
روضة سليم شقير



روضة سليم شقير - صورة شخصية

الحياة التشكيلية

ليس في ملفي الشخصي سوى سبعة معارض ابتداءً من سنة ١٩٤٧ لغاية ١٩٨٨.

ولم أقم معرضاً فردياً في باريس أو لندن أو نيويورك أو طوكيو ليكتب النقاد العالميون المعروفون عني مقالة.

ومتاحف العالم لم تقتنِ أي لوحة أو منحوتة من أعمالي ولا إنسيكلوبيديا فنية درجت إسمي في أوراقها.

ولا الدولة اللبنانية زينت قصريها الرئاسي والحكومي ولاشوارع بيروت وساحاتها أو سفاراتها في الخارج بقطعة فنية من أعمالي.

ولا الجمهور اللبناني إشترى مني عندما كنت أبيع بأسعار جد زهيدة.

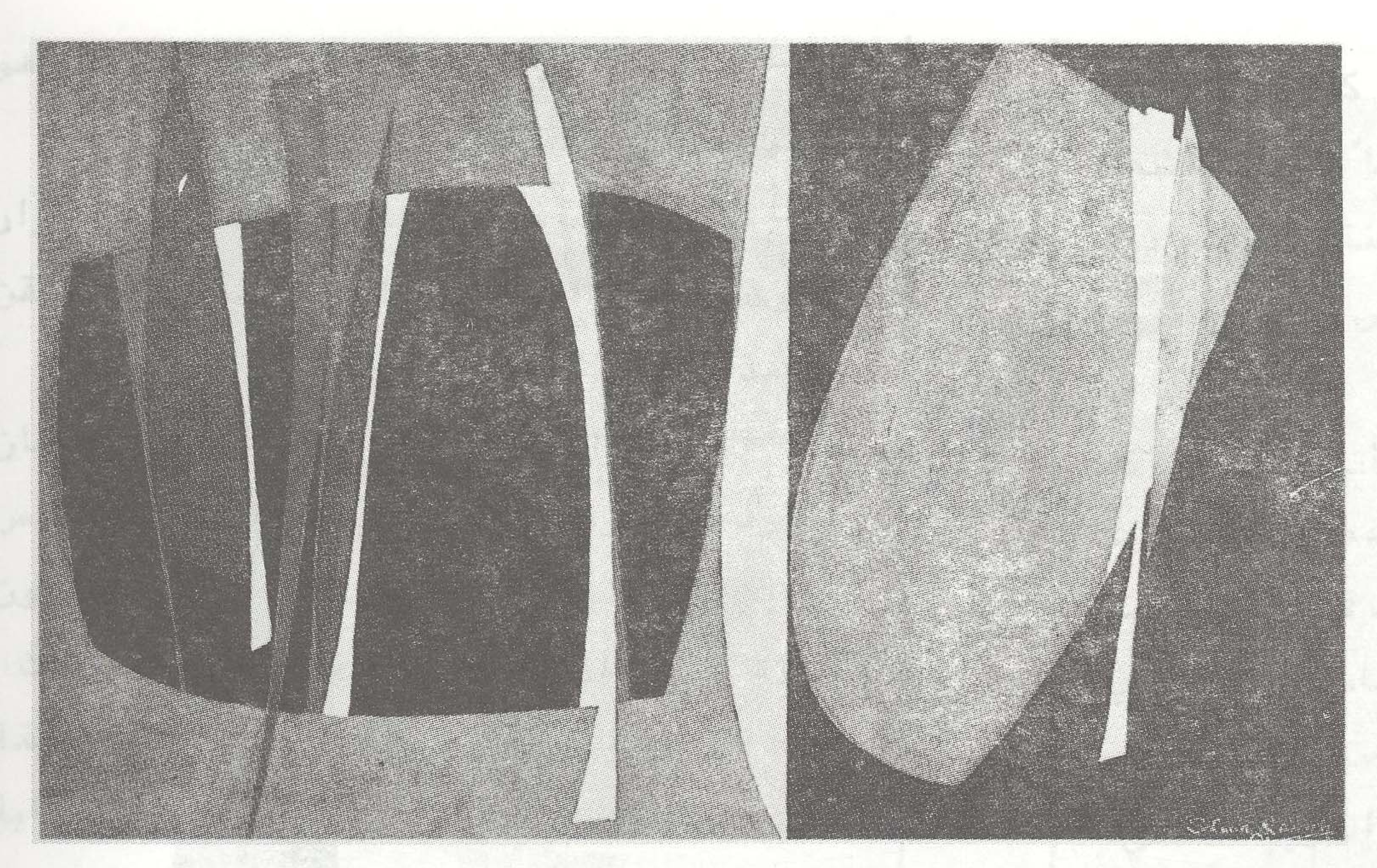
مع العلم أن كل الصالات الباريسية المحترمة جداً عندما زرتها في العام ١٩٦٨م وعرضت عليها صوراً لزعمالي أبدت كل استعداد لتعرض لي، كذلك في لندن، وعندي رسائل تثبت ذلك، لكن شرطها الوحيد كان أن أوصل أعمالي من لبنان إلى هذه العواصم. كانت تكاليف النقل والتأمين، والخزن، والسفر، والاقامة في هذه العواصم، كبيرة جداً،كان يجب أن أبيع مأملك لأقوم بهذا العرض، لذلك عدلت، وكانت غلطة.

ليس في ملفي الشخصي سوى سبعة معارض فردية، لأني وُجِدت في مكان ليس مركزاً فنياً يسجل الاسبقيات، وفي مكان السائد فيه حينذاك فن كلاسيكية عصر النهضة وانطباعية القرن التاسع عشر. وفي وقت كنت في عمر اثنين من هؤلاء الكلاسيكيين أو الانطباعيين، حين ابتدأت في عام ١٩٤٦م بفن هندسي، لايرغب فيه أحد من اللبنانيين ويصنفه بالزخرفي. كان ذلك بعد زيارة قمت بها إلى مصر دامت سبعة أشهر عام ١٩٤٣م أثناء الحرب العالمية الثانية والمتاحف مقفلة، إنما زرت كل المساجد الاسلامية وتجولت في أحياء القاهرة القديمة مأخوذة بجمال ورفعة الفن الاسلامي من مساجد ومنازل وزقازيق.

أنا من مواليد ١٩١٦م في بيروت ومن عائلة بيروتية قديمة جداً.

في سنة ١٩٣٨م تخرجت من كلية بيروت للبنات (American Junior College) بعد أن أنهيت الابتدائية والثانوية من مدرسة البنات الأهلية. وأثناء هذه المرحلة كنت

روضة سليم شقير

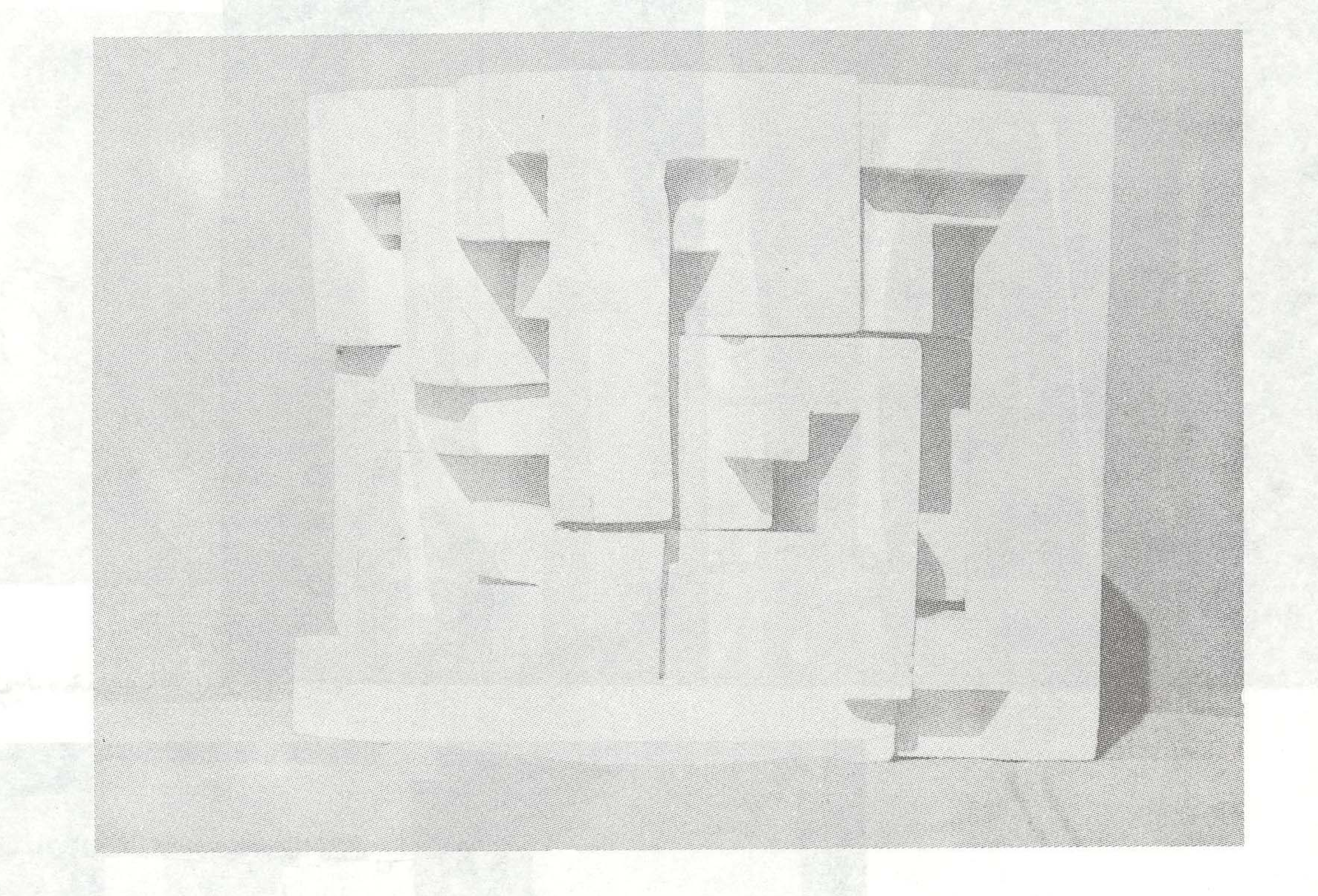


روضة سليم شقير

أرسم بشغف خصوصاً الوجه البشري. وفي الكلية كان يوكل إلي عمل الملصقات طالما أدخلت فيها رسوماً لرفيقات الصف أو المعلمات ونشر لي رسوم كاريكاتورية في مجلة الكلية التي كانت تسمى Trireem.

سنة ١٩٤٣ دعيت من قبل أقرباء لي لأمضي شتوية في مصر دامت سبعة أشهر.

عام ١٩٤٥ عملت في مكتبة الجامعة الأميركية في بيروت كما أخذت دروساً في التراث العربي والفلسفة على الدكتور شارل مالك الذي صدمني بقوله في إحدى محاضراته مادحاً الفن الاغريقي بأنه قمة في الإبداع الفني على مدى العصور لأنه استوحى الجسد العاري، ومقارناً بقوله «أما الفن العربي الاسلامي فهو فن زخرفي من الدرجة الثانية لم يصل أبداً إلى درجة الفن الرفيع لأنه



روضة سليم شقير

لم يستوح الجسد العاري». شعرت أنه مخطىء، وبدأت في بحث جاد مقارنة بين الحضارة الاغريقية والحضارة العربية الإسلامية، لأقنع نفسي متسائلة:

– لماذا ابتعد الفن الإسلامي عن الواقعية؟

– لماذا لم يستوح الانسان والجسد العاري؟

– وهل كان هذا الفن زخرفياً، كما يرى المستشرقون القدامى ومن يدرس عليهم؟

وبعد قراءات مكثفة، وصلت إلى نتيجة أن المستشرقين الأوائل (الذين كانوا مرجعنا في البحث) لم يفهموا الفن الإسلامي لأنهم تذوقوه من وجهة نظر جمالية Vitrofius الاغريقي أو من البرتية عصر النهضة. وإن لكل حضارة مبدأ وموقفاً، والمبدأ هو موقف إيمان الإنسان. إما أن يؤمن بخوارق الطبيعة كالبرق والرعد والزلازل كالإنسان البدائي وإما بتعدد الآلهة كالاغريق القدماء أو أن يكون مؤمناً بالعلوم والتكنولوجيا كما في عصرنا الحاضر. وهذا الموقف من المبدأ يعكس الفلسفة والتعبير الفني لهذه الشعوب.

وباختصار كلي، وجدت يومها أن الحضارة اليونانية آمنت بعدة آلهة ولهذه الآلهة صفات بشرية محضة، لأنها تحب وتكره وتحارب وتنتقم وتتآمر وتتزاوج وتلد الخ... وكانت فلسفتهم منطقية مرتبطة بالوجود كما هو، مبنية على المنطق المعقول دون خوارق، فلسفة تجعل من الانسان محوراً لها، وتقترب إلى البحث في الأخلاق الفاضلة والبسكولوجيا والمنطق الانساني، وأتى فنهم يجل الانسان ويعظمه وأتى منطقياً في دقة الملاحظة مبنياً على واقع تكوين البشر والطبيعة كما يراها كل انسان كالتصوير الفوتوغرافي في القرن العشرين، فهذه النظرة حدّت من خيالهم المبدع، واقتصرت أعمالهم الفنية على نقل الطبيعة الموجودة أمامهم ونقل الانسان بكل انفعالاته البسيكولوجية المحزنة والمفرحة، وحركاته المفرطة بشكل واقعي منطقي إنما متناسق وجميل ينم عن أدق معاني الجمال

في الإنسان والطبيعة. ولكن مع كل جماله كان ينقصه الخيال المبدع، فجاء خالياً من تلك الشعلة الروحية الماورائية، بارداً ينقل الواقع دون ابتكار سهل التذوق لعامة الناس الذين يقدرون الواقعية وليس الفنية.

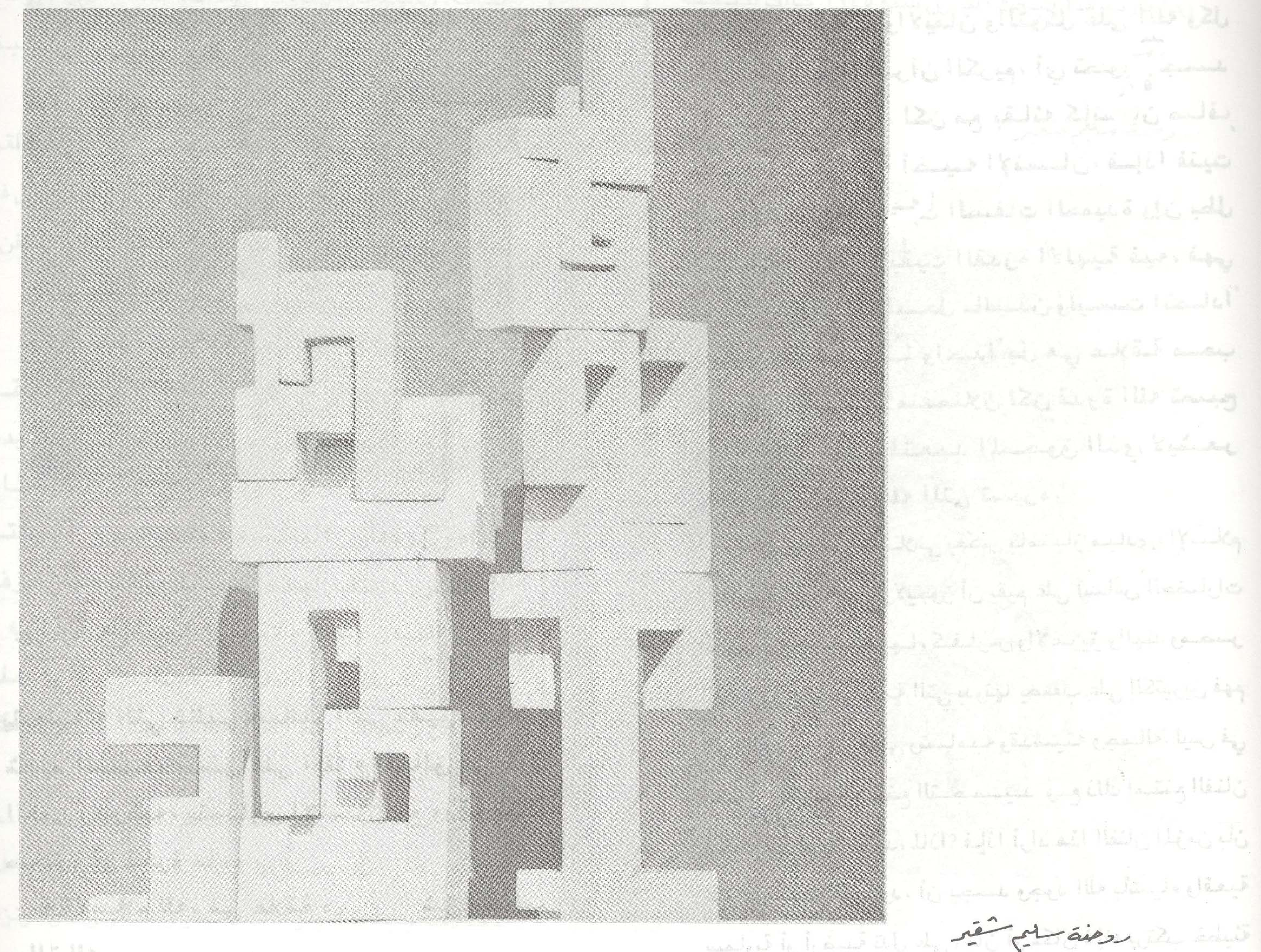
أما مبدأ الدين الاسلامي فأتى مختلفاً كل الاختلاف عن الإغريق، ولفهم الحضارة العربية الإسلامية والفن الاسلامي يجب فهم الفلسفة الاسلامية ودرس جماليتها الخاصة بها ويجب التعمق في فهم فكر فلاسفة الاسلام الحقيقيين الذين تعمقوا في فهم القرآن الكريم - أعني: التصوف والصوفيين.

- الإسلام أمن بإله واحد. والتوحيد، هو الشهادة بأن لا إله إلا الله.

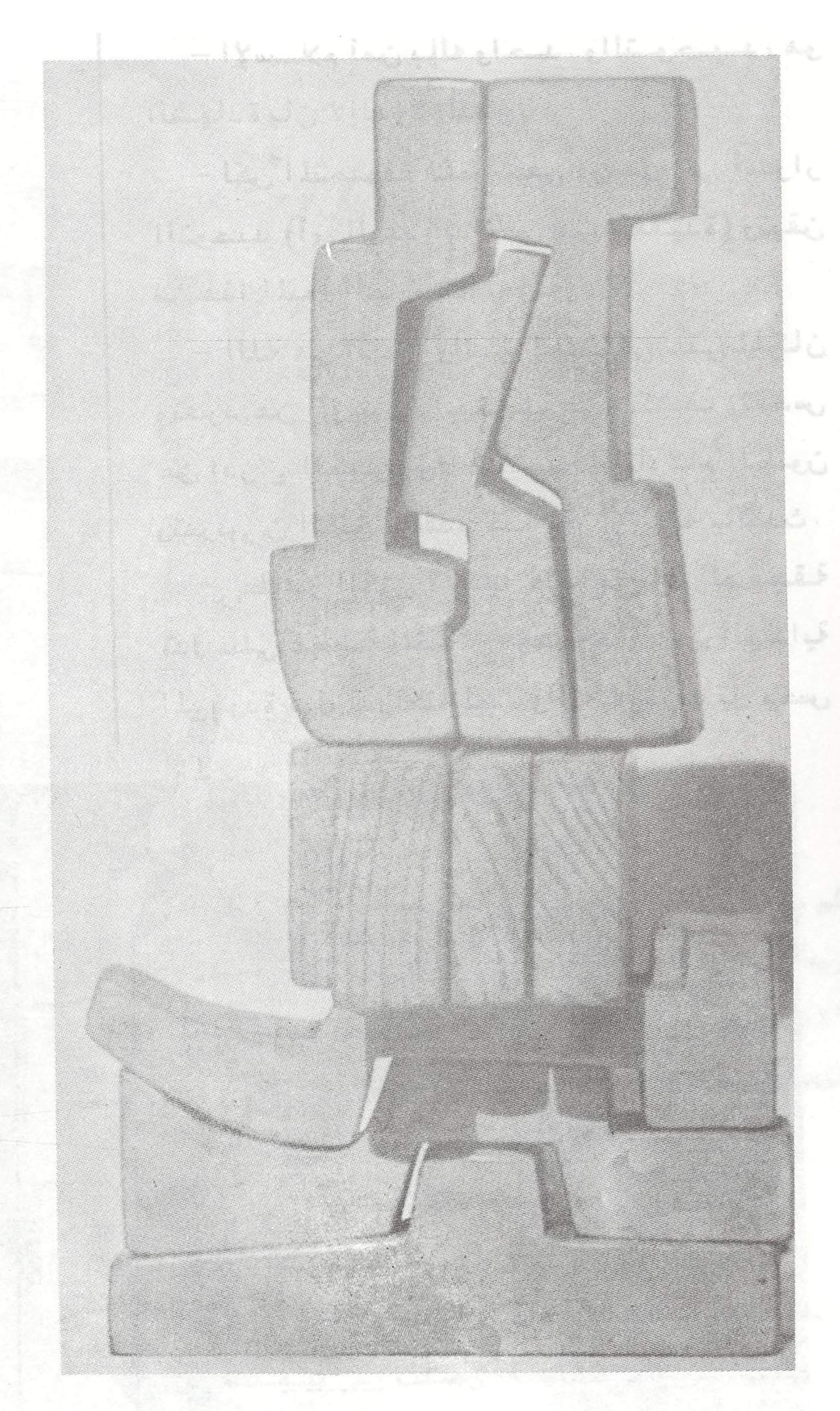
- لكن المتصوف فقط سعى ووصل إلى أسرار التوحيد (أي البعد الداخلي من العقيدة) وتيقن من هذا المبدأ الجازم بالتجربة.

- الله هو الحق. والحق تعالى على المكان وتفرد عن الزمان واحتجب عن الكشف وتقدس عن إدراك العيون وعما تحيط به أوهام الظنون وتفرد عن الخلق بالقدم كما تفردوا عنه بالحدث.

- مظاهر الكون المادية هي تجليات الحقيقة تدل على عظمة الخالق، وهي جزء من البداية الموجودة قبل ادراكنا لها، والله لايعرف بل يحس



روحية سليم شقير



روضة سليم شقير

بتجلياته التي تظهر «بنظام الهي دقيق، كامل، شديد الضبط، منسق على ايقاع الخالق في طول الكون وعرضه، يتساوى الانسان مع ورقة نبتة صغيرة أو قطرة ماء».

–. الاسلام لله، هي علاقة محبة وعشق وتسليم مطلق لله.

– ماعدا الله فكل مافي الكون فانٍ.

– منه وإليه نعود. الايمان بالتنزيل هو رمز الينبوع الأول للمعرفة، والمعراج هو رمز رجوع الكون إلى الينبوع الأول.

– التوحيد في الحق، في كل أنواع التكوين الهدف كان واحداً، وهو أن يحول الكونُ وأجزاؤه إلى مجال للتأمل.

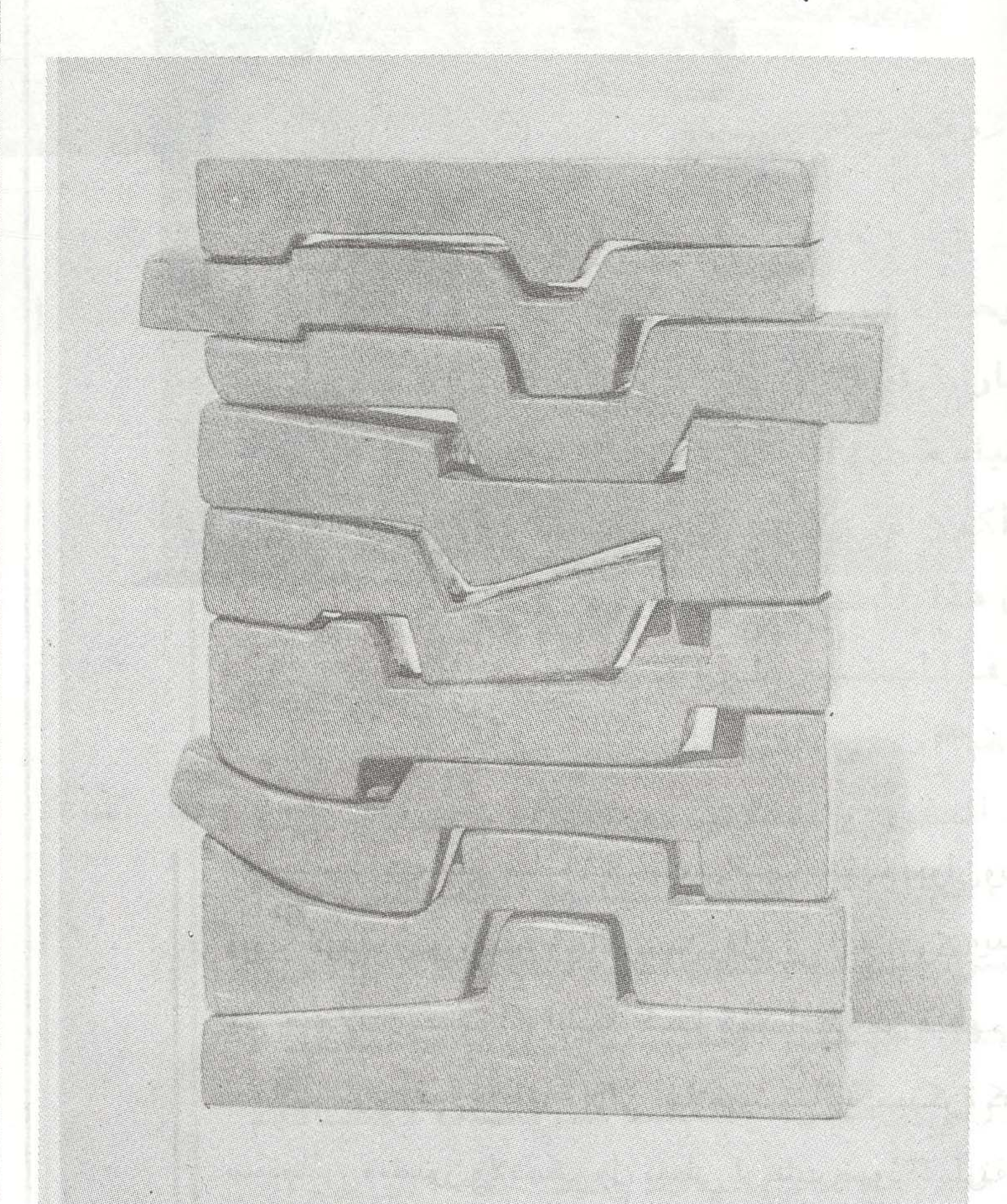
– الفناء والبقاء – الانسان مؤلف من روح وجسد. والجسد بمطالبه وشهواته يقيد الروح ويبعدها عن الخالق، لذا يجب التحرر من الشهوات، وتصفية القلب من كل الصفات غير الحميدة كالحقد والغضب والكبرياء والرعب، وملؤه بكل الصفات الحميدة كالتوبة والزهد والصبر والرضى والايمان والتوكل على الله وكل مايدعو إليه القرآن الكريم، أي تحويل جسد الانسان إلى روح، لكن مع بقائه كإنسان صافٍ يعمل في خدمة أخيه الإنسان، فإذا فنيت الصفات الذميمة بقيت الصفات الحميدة وإن بطل إحساسه بنفسه بقيت القدرة الالهية فيه، فهي ليست نزول الله ليحل بالبدن وليست اتحاداً ليكون والله شيئاً واحداً بل هي علاقة محب بحبيبه، فالإثنان منفصلان لكن قدرة الله تصبح قدرة المتصوف المتعبد المحوق الذي لايشعر بذاته بل مشيئة الله التي تسيره.

والفن العربي الاسلامي يعكس بامتياز مبادىء الإسلام والفلسفة الإسلامية، ولايجوز أن يقيم على أساس الحضارات القديمة التي احتك بها، كفارس والإغريق والهند ومصر الفرعونية، بهذه المقدمة التي بدونها يصعب على الكثيرين فهم الفن العربي الاسلامي وتساميه وقدسيته وجماله. ليس في القرآن الكريم آية تمنع التجسيد ومع ذلك امتنع الفنان المسلم عن التجسيد، لماذا؟ فإذا أراد هذا الفنان المؤمن بأن الله هو جوهر الوجود، أن يجسد وجود الله بأشياء واقعية سماوية أو أرضية تدل على زمان أو مكان فإنه يرتكب خطيئة

الكفر، فالله لايعرف حتى بالظن فهو فكرة ذهنية ويجب تجسيدها ذهنياً. وما أعظم ذلك الفنان المؤمن وكم كان خلاقاً، لقد أرجع الشكل إلى تركيبه الأساسي الذي يتألف من خطين: مستقيم ومنحن - ومن هذين الخطين اجتهد وابتكر وغيّب الصورة الواقعية وأعطى بدلاً عنها صورة ذهنية لخلق فن ديني ذهني يعكس الجمال المطلق والحب والغبطة، لخلق «نظام خفي الهي دقيق، كامل، شديد الضبط منسق على ايقاع الخالق» لا يدل على زمان ولامكان، والانسان يمثل مكاناً وزماناً، ولم يكن هو محور الدين لذا أهمله الفنان. وهذا مالم يفهمه الغرب إلا مؤخراً، وأبحاث كندنسكي حول النقطة والخط التي رأيناها جديدة، هي أبحاث قام بها الفنان المسلم منذ القرن الأول للهجرة.

ومن تاريخ هذا البحث المقارن سنة ١٩٤٥ كانت نتيجته

روحنة سليم شقير



لصالح الفن الاسلامي من مبادىء وتعبير، تبنيته عن اقتناع وعن شعور وطني كان ملتهباً في صباي، زمن الصراع المحتدم بين العرب والانكليز واليهود حول مصير فلسطين. تركت الواقعية نهائياً واتجهت نحو الهندسيات مستلهمة الفن الاسلامي الذي أحببت والذي رأيت فيه مزايا العصر الذي أعيش فيه إن من حيث البحث العلمي أو من عالمية الاتصالات من راديو وطيران أو من عالمية المعرفة من جامعات وكتب وطباعة ونشر. استوعبت جوهر الدين الاسلامي باستعمال الخط المستقيم والمنحني بعقلية انسان يعيش في القرن العشرين ليس بنقل التراث بل بخلق فن جديد وأسلوب جديد مستعينة بكل مبادىء الدين الإسلامي ومبادىء التراث العربي الشعري والموسيقى واللغوي وعلوم الحضارة العربية والعلوم الحديثة. وهكذا كان أسلوبي فتحاً شخصياً قبل أن أعرف أي مدرسة تعبر بالهندسيات تماماً كما حدث لماليفيتش وموندريان وكندينسكي في بداية هذا القرن.

وفي السنوات ١٩٤٥ - ١٩٤٨، طلب مني أن أدير القسم الفني في النادي الثقافي العربي حيث نظمت معارض فنية لكبار الفنانين اللبنانيين، وكذلك نسقت محاضرات عن الفن مع كل عرض.

أول منحوتات تجريدية:

(١) وفي عام ١٩٤٧ اضطررت إلي أن أقدم محاضرة عوضاً عن الدكتور عبدالرحمن بدوي الذي اعتذر قبل يوم واحد، وعرضت في قاعة النادي لوحاتي الهندسية الصغيرة، لم يكترث الحضور مطلقاً لهذه الأعمال وظنوها زخرفية وكان الفنان (عمر الانسي) موجوداً، فسألته عن رأيه في أسلوبي الجديد فأجابني، لا يا سلوى هذا فن زخرفي، لم أعر أهمية لهذا الرأي، فكنت مقتنعة بما أفعل.

وفي عام ١٩٤٨ تعرفت بعالم الآثار الفرنسي هنري سيريغ وكان يملك مجموعة لوحات للفن الحديث منها لوحة عملاقة لبيكاسو ولوحات لماتيس وكليه وبراك وكونزالس

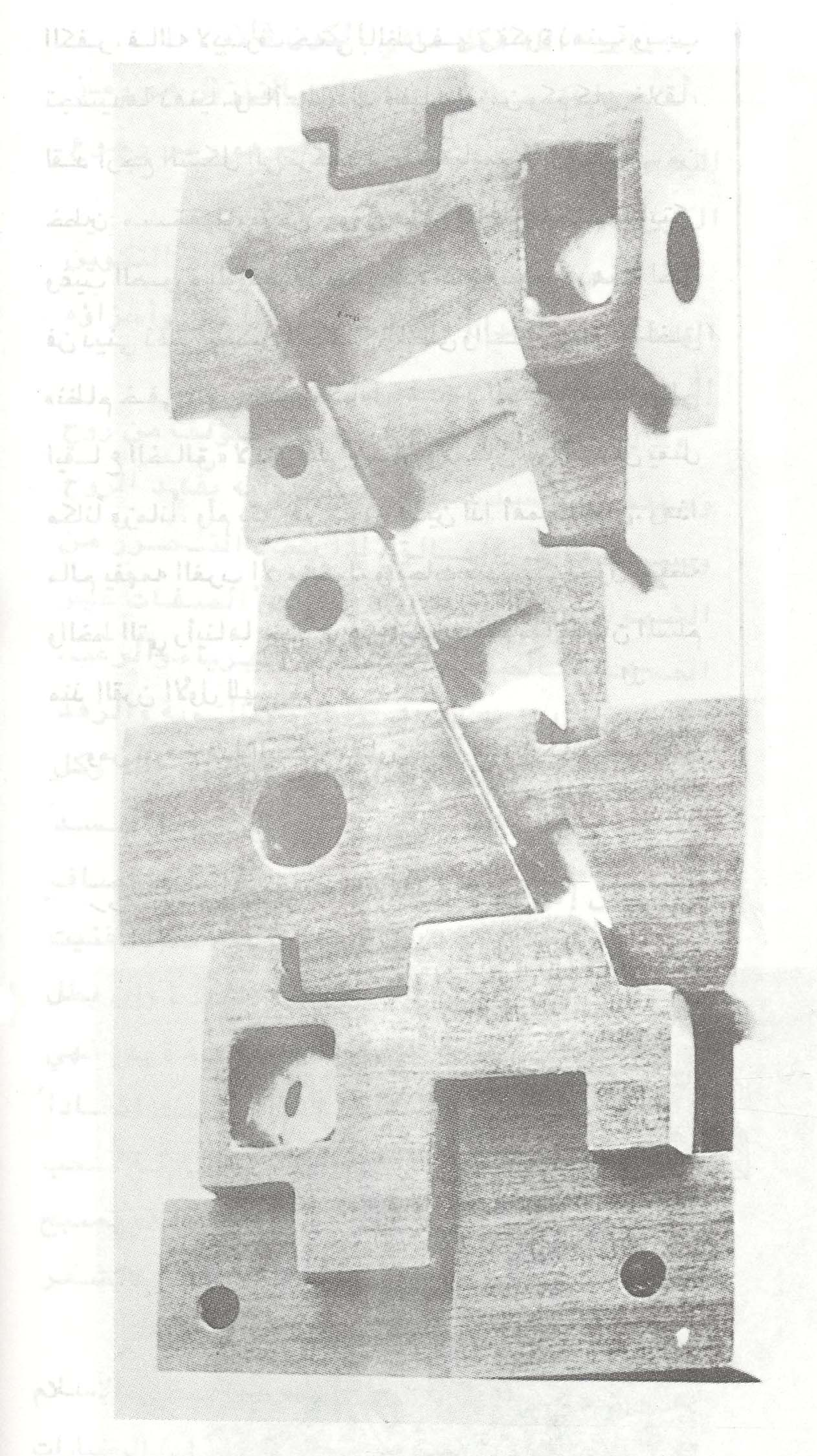
وكرماك ومنحوتة لكولدر فطلبت منه أن أعرض مجموعته في النادي، قبل وعرضتها في النادي وكانت هذه الأسماء جديدة جداً في بيروت وكانت قمة أسماء الفنانين في العالم بلا منازع. لكن قناعتي بالهندسيات منعتني من التأثر بهم، مع أن الجيل الأصغر مني سناً ظل يستوحيهم لغاية ١٩٦٥ وبعضهم لغاية السبعينات.

وفي العام نفسه سافرت لفرنسا لتمضية شهر في باريس أخذت معي غواشاتي الهندسية، زرت الصالات والمتاحف ورأيت لأول مرة مايسمونه بالفن التجريدي فكانت دهشتي عظيمة واطمأننت إلى منهجي. استهوتني باريس ورغبت في البقاء، وزيارتي دامت ٣ سنوات ونصف، كان علي أن أحصل على بطاقة تلمذة لأحصل على مسكن ومطعم في المدينة الجامعية، سجلت في مدرسة الفنون الجميلة، لكني لم أمارس الفن هناك بل أخذت دروساً بمواضيع تقنية كالفرسك والليتوغرافي، ونحتُّ عملاً واحداً على الحجر.

وبما أنني لم أدخل أي مدرسة فنية كان هاجسي العمل على الجسد العاري، فالتحقت بأكاديمية الغراند شوميير في محترف دون أستاذ حيث تأتي موديلات منوعة كل ليلة ليمارس الطلاب الرسم على الجسد العاري، عملت حينذاك لوحات واقعية معتقدة أن هذا يفيدني كخلفية فنية، لكني اكتشفت فيما بعد أنه لم يكن ضرورياً. ثم التحقت بمحترف ليجي معتقدة أنه محترف تقدمي وسرعان ماتركته، إذ اكتشفت أن هذا أيضاً لم يكن ضرورياً.

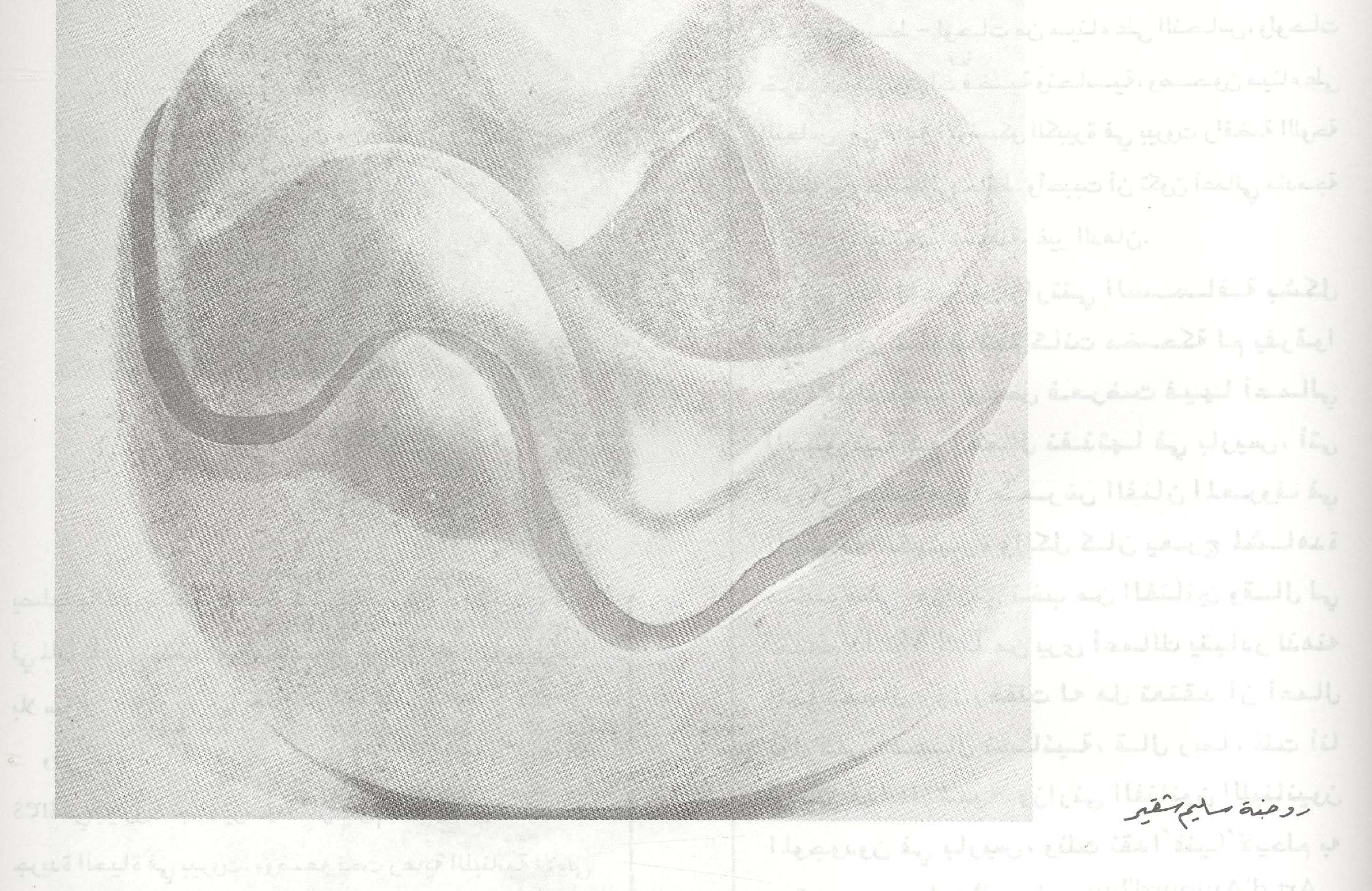
وفي صيف عام ١٩٤٩ زرت ايطاليا بهاجس تكملة ثقافتي الفنية، فابتدأت من ميلانو وصولاً إلى جنوة، زرت كل معالم الفنون في إيطاليا أينما وجدت إن في القرى الصغيرة أو المدن الكبيرة فرونا، اسيزي، رافنا، فينسيا، فلورنسا، روما، جنوه، وكنت حريصة في هذه الجولة على أن أسجل على دفتر علاقة كل حقبة من الفنون التشكيلية القديمة مقارنة بفنها المعماري.

لكن الشلة التي تصادقت معها في باريس كانت تمارس



روحنة سليم شقير

الهندسيات مثلي فانسجمت معها. منهم ديوان وبيلي وبولياكوف، ومورتنسن وجاكوبسن وفازرلي الخ... وكنا نلتقي في حفلات وسهرات ليلية، كما كنت أدعى من قبلهم إلى حفلات موسيقية متطورة وإلى أفلام سينمائية مبتكرة كفيلم سينمائي لايصور ولايحكي بل يعطي لوحات ضوئية ملونة.



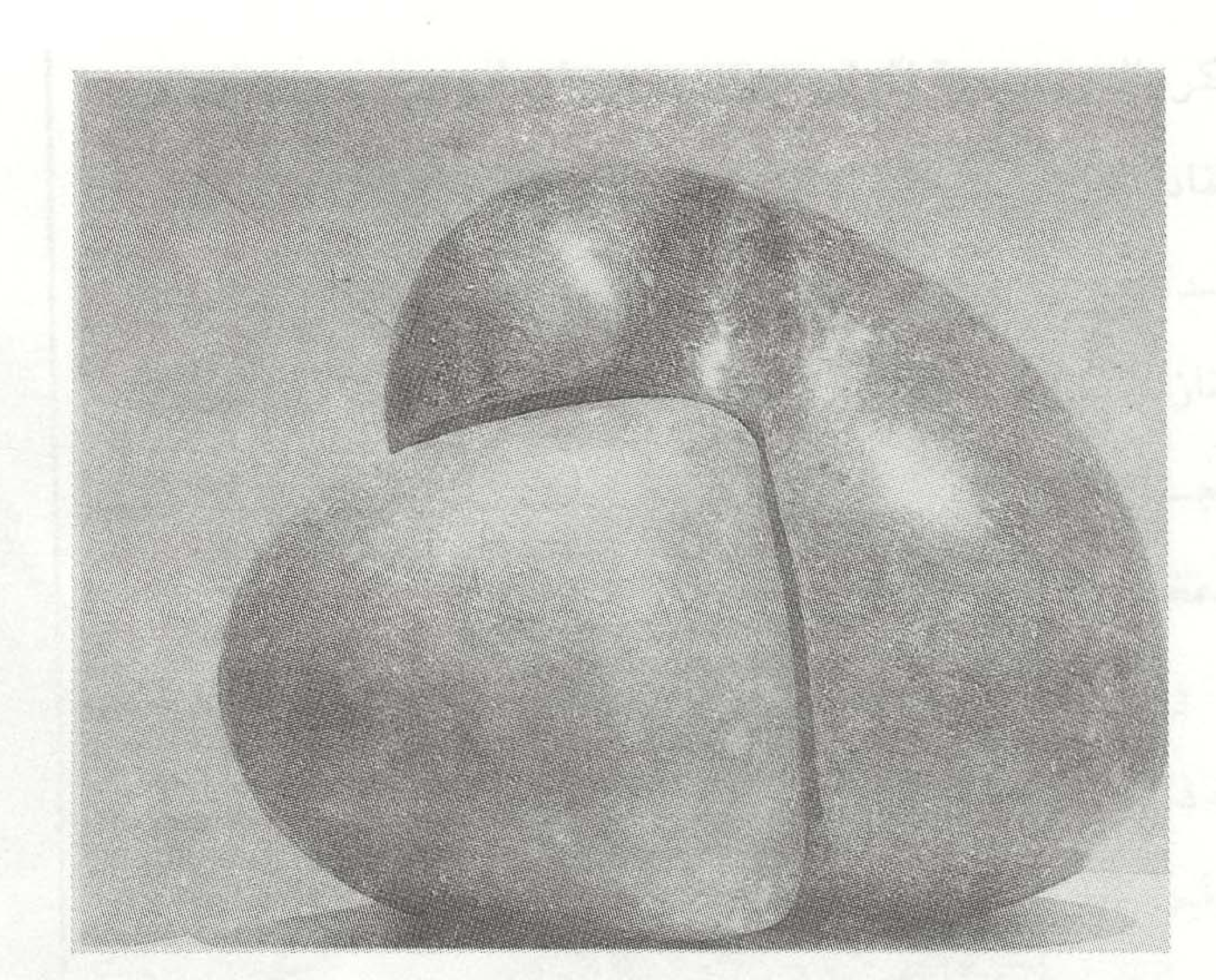
روحية سليم شقير

وحدث في سنة ١٩٥٠ أن جان ديوان أراد مع ادكار بلي أن يعلما الفن التجريدي في محترف سمياه محترف الفن التجريدي فطلبت من ديوان أن أكون مديرة هذا المحترف، وهكذا كان. ولم يكن هذا المحترف كغيره، كان هم ديوان أن يعرف المجتمع على التجريديين الأوائل، ونظم محاضرات في الفن التجريدي وكان الجدل قائماً حول العفوي والعقلاني بين النقاد والفنانين. كنت أذهب مع ديوان لمقابلة الفنانين الأكبر سناً مثل: بفسنر، سيدة وكندنسكي، لنأخذ Slides عن أعمال زوجها، وسونيا ديلوني، ومانيلي، وفازرلي، وغيرهم لنأخذ شريحات لأعمالهم ونعرضها مع محاضرات. وكانت تلك المحاضرات ملتهبة جداً والجدل يأخذ ساعات من الليل، كما قمت بمهمة الترجمة إلى الانكليزية أو العربية لبعض التلاميذ.

عشت جواً رائعاً فيه فكر ونظريات ورأيت معارض متقدمة جداً وكذلك مسرحيات وحفلات موسيقية غير عادية في زوايا باريس، وكل ماكان جديداً في العالم كان يبتدىء في باريس أو يمر بها.

أعمال تجريدية بيروتية ولوحات باريسية:

– وفي عام ١٩٥١ رغبت في عرض أعمالي، قصدت كاليري كوليت ألندي Colette Alendy التي كانت مختصة بالفن التجريدي وتحرص على سمعة صالتها، قبلتني، وكانت صالتها مؤلفة من صالة كبيرة وصالة صغيرة



روضة سليم شقير

يصلها بالكبيرة سلماً. طبعاً كانت الصغيرة بول طنوس قال لي لماذا تقبري نفسك هنا؟ صحيح من يعرف عالمياً يقبل هنا بلا سؤال.

وفي عام ١٩٥٢ زقمت معرضاً في Ecole des lettres في بيروت تبناه يومها المرحوم كامل مروة صاحب جريدة الحياة في بيروت. ووضعه تحت رعاية اللبنانية الأولى السيدة لور بشارة الخوري.

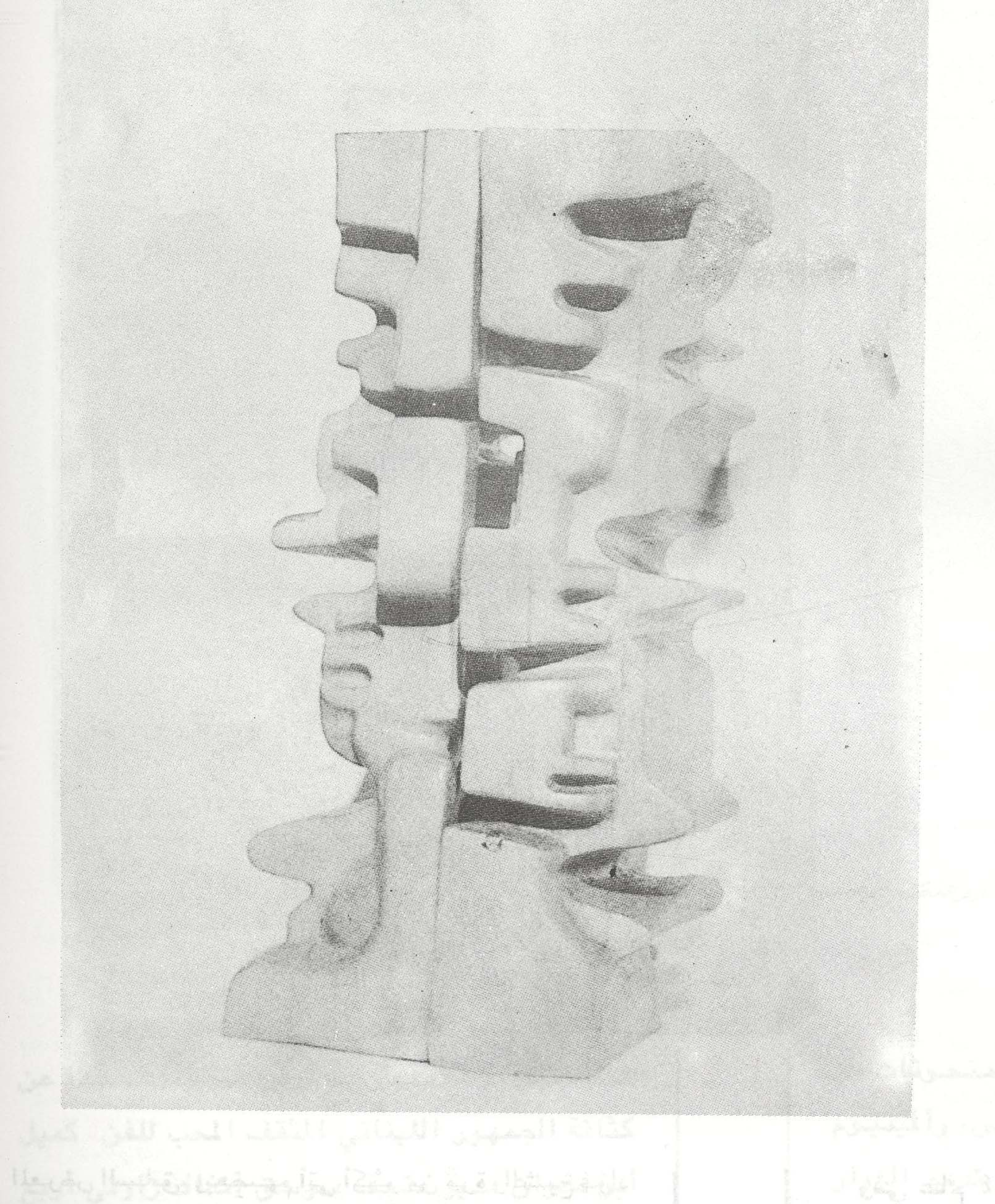
سموني يومها في بيروت Picasso قدحاً مع أن بيكاسو كان آخر الواقعيين وأنا هندسية غير واقعية لكن جهل الناس بالفنون وتطورها التبس عليهم الأمر. الحضور كان أجنبياً في أغلبه ومن زارني من اللبنانيين كان من معارف العائلة أو أصدقاء وأقرباء لي وكانوا قلائل جداً، طبعاً لم أبع. وفي عام ١٩٥٢ أقفلت كل الكتب وامتنعت عن قراءة المجلات والكتب الفنية لمدة عشر سنوات بحيث عملت على تحضير معرض أسميته «مواد».

وفي عام ١٩٦٢ أقمت معرضاً ضم ٦٧ عملاً فنياً منها تصاميم غواشية وزيتية عنونتها جميعها بأسماء معمارية مثل حديقة، وجدرانية ومصطبة وتأليف وبركة سباحة الخ. ومنحوتات من فخار وحديد، ونتوءات من حديد وزجاج، سجاد، وبسط - لوحات من ميناء على النحاس، ولوحات خزفية، ومجوهرات فضية ونحاسية، وصحون ميناء على النحاس، في قاعة الأونسكو الكبيرة في بيروت رافضة اللوحة المتنقلة من حائط إلى حائط، وأحببت أن تكون أعمالي مندمجة بالمعمار ومنفذة بمواد صلبة، غير الدهان.

في هذا المعرض زارتني الصحافة بشكل مكثف لكن تعليقاتهم كانت مضحكة لم يفرقوا بين الانطباعية أرخص فعرضت فيها أعمالي البيروتية مع أعمال نفذتها في باريس، أتى الزوار ليشاهدوا معرض الفنان المعروف في الصالة الكبيرة والكل كان يعرج لمشاهدة معرضي. وزارني نخب من الفنانين وقال لي أحدهم Del Marle من يرى أعمالك يتبادر لذهنه أنها أعمال رجل، فقلت له هل تعتقد أن أعمال بول كلي أعمال نسائية، قال ربما، قلت أنا أرضى هذا التشبيه. وزارني الفنانون اللبنانيون الموجودون في باريس، ونلت نقداً فنياً لايحلم به مبتدىء مجهول مثلي، في Art d'Aujourd'hui, و Art وفي السنة نفسها عرضت في Salon des Realitées Nouvelles أجدّ صالونات باريس حينذاك، مخصص فقط للفن التجريدي.

وعندما نفذك كل مدخراتي رجعت إلى لبنان مضطرة وكانت غلطة! لم أستوعبها إلا في الستينات عندما زارني في محترفي كل من رأى أعمالي في متحف سرسق، فنانون ونقاد أمثال جندرتال - تورنز - فارن - سيزار - فرو - بول طنوس وغيرهم من زوار أجانب ميالون إلى نوع أعمالي، وكل منهم سألني لماذا رجعت إلى لبنان؟ ولماذا أبقى فيه الآن؟

سيزار اهتم بي جداً وأظن أنه هو الذي ساهم في دعوتي للمشاركة في Salon de Mai منذ سنة ١٩٧٠ وكنت الوحيدة في لبنان أعرض في هذا الصالون ولست مقيمة في



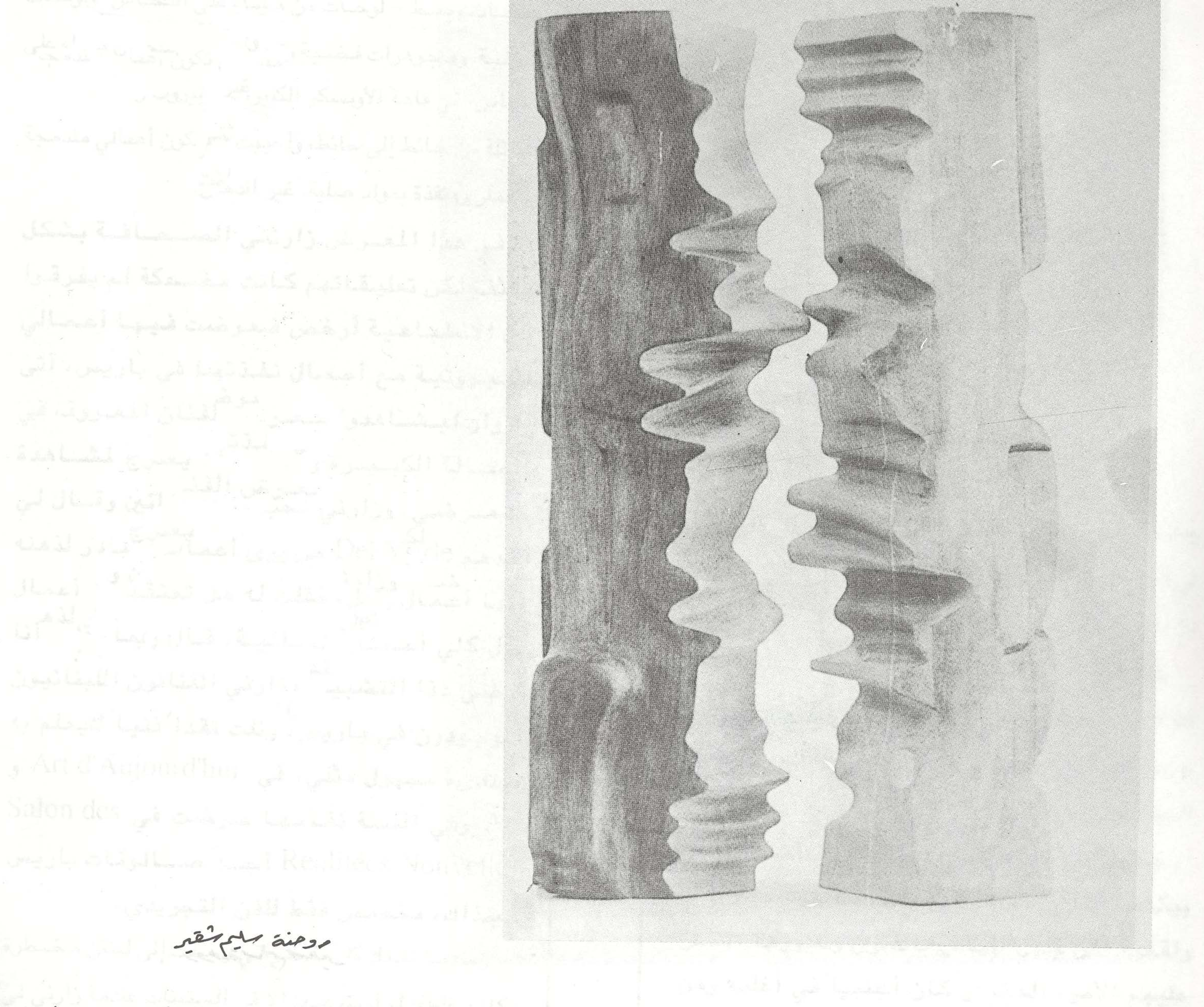
روضة سليم شقير

باريس. وبقيت أعرض فيه سنوياً إلى أن اعتذرت في ١٩٧٧ بسبب الحرب الأهلية وصعوبة المراسلة والتنقل.

فارن Pahren الفنان التجريدي الأميركي الذي أمضى سنة في لبنان زارني في محترفي سنة ١٩٦٦ قال لي بالحرف الواحد يمكنك أن تموتي غداً» - لديك مجموعة أعمال كاملة (oeuver complet).

والتكعيبية والتجريد، وأغلبهم وصفوه بالزخرفي وسألني أحد الصحفيين إن كانت المنحوتات للديكور ومن أين جلبتها، وسموا السجاد والبسط أشغال صوفية، وزارني أحد الفنانين ولامني وانتقدني على أني أشتغل في حقول متنوعة، ومستعملة مواد كثيرة، وإني أبعثر نفسي. ولم ير الخيط الذي يربط كل هذه الأعمال بأسلوب واحد، ولم يحلم أنه هو سيعمل الشيء نفسه لاحقاً.

لكن الجمهور اللبناني كان أكثر كثافة هذه المرة عن

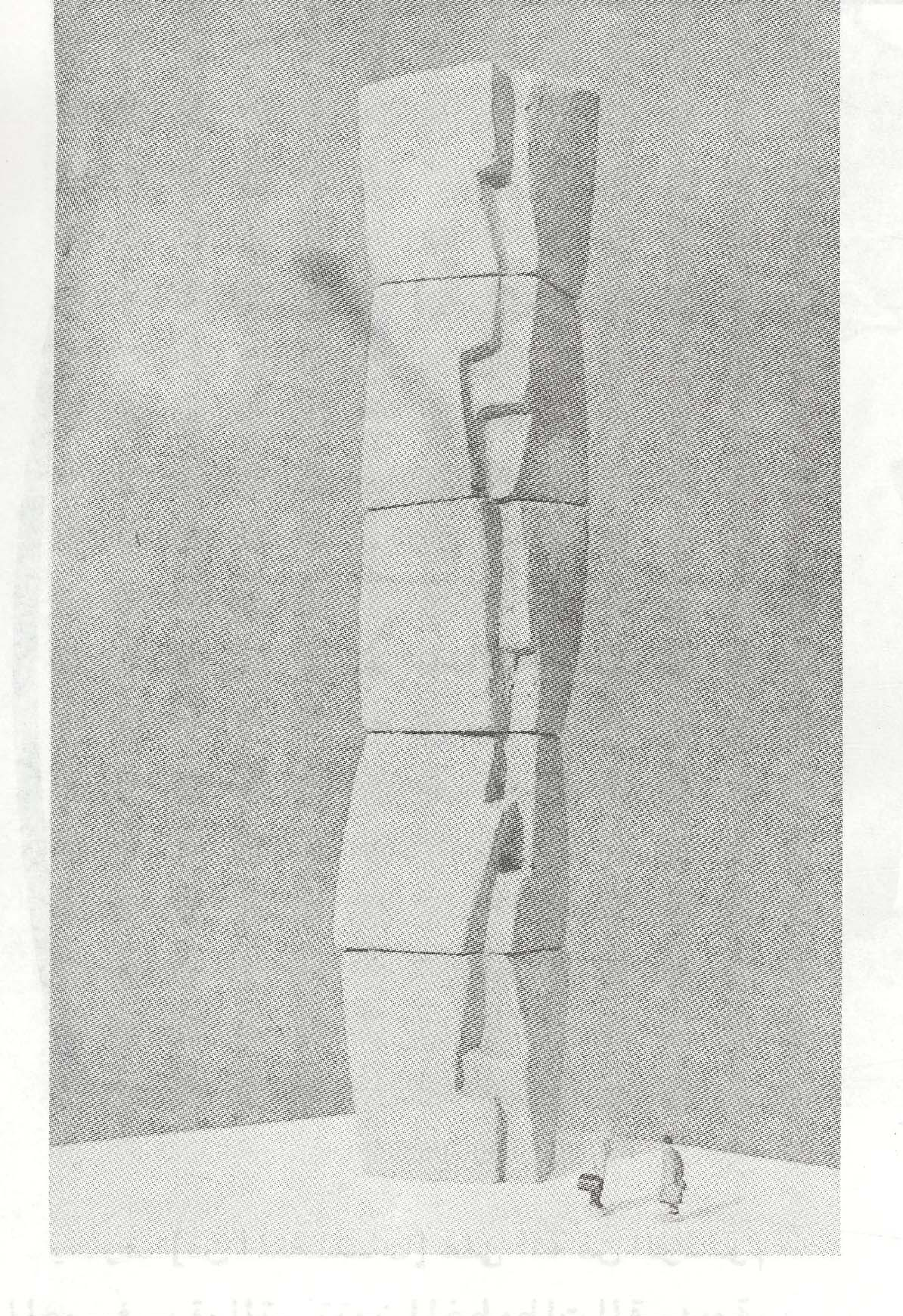


روحنة سليم شقير

المعرض السابق، وبعضهم أتى أكثر من مرة والشيخ فؤاد الخوري أبو المهندس بيار خوري وأخ رئيس الجمهورية اللبنانية زارني أربع مرات في غضون عشرة أيام وأبدى إعجابه بالأعمال في كل مرة.

ولأول مرة في حياتي الفنية أبيع عملاً فنياً، لكن ليس لوحة بل أعمالاً لها استعمال يومي، بعت سجادةً وبساطاً، ومجوهرات وصحناً نحاسياً مطلياً بالمينا.

وفي عام ١٩٧٤، أقمت معرضاً استعادياً، في قاعة العرض الزجاجية التابعة لوزارة السياحة، (وكنت أول لبناني تقدم له هذه الصالة) وكانت بيروت حينذاك مركز النشاط الفني الأجنبي المتدفق على العالم العربي، وكاليريات بيروت كانت تعد بالعشرات ومعارض الفنانين الأجانب كانت تتوالى شهرياً، ودام المعرض سبعة أيام فقط لأسباب طارئة وضم كل أعمالي القديمة



روحنة سليم شقير

والحديثة، منها غواشات زيتيات، منحوتات من خشب وحجر وحديد وبلكسي غلاس، وألمينيوم وستينلس وفخار وسجاد، لكن تدفق الزوار أذهلني بالنسبة لمعارضي السابقة، عميد كلية الهندسة المعمارية في الجامعة الأميركية أتي ومعه طلابه كذلك عميد كلية الهندسة المعمارية في الجامعة العربية ومعه طلابه. جون حديديان مدرس الهندسة المعمارية أتى وطلابه. مهرنكيز ايراني استاذة الفن في B.U.C أتت مع طلابها راهبات يعلّمن الفن من كل المدارس أتين مع طالباتهن. وطلاب من مدارس مختلفة، عدا عن كثافة الجمهور اللبناني المثقف المحب للفن. كميل أبو صوان مدير متحف سرسق آنذاك زارني أربع مرات خلال أسبوع وكل مرة كان يكيلي لي المديح ويقول لي حرام أن لاينتقل هذا المعرض إلى متحف سرسق ويدوم شهراً كاملاً، وقلت له من أقدر منك على نقله - أنا مستعدة - وللقصة حواشي وذيول..

كنت أوزع رزمة كاملة تضم ٣٠٠ كاتلوك كل يوم على الزوار. أن يزور معرضي ٣٠٠٠ شخص

فن المنمنمات في الحضارة العربية والإسلامية

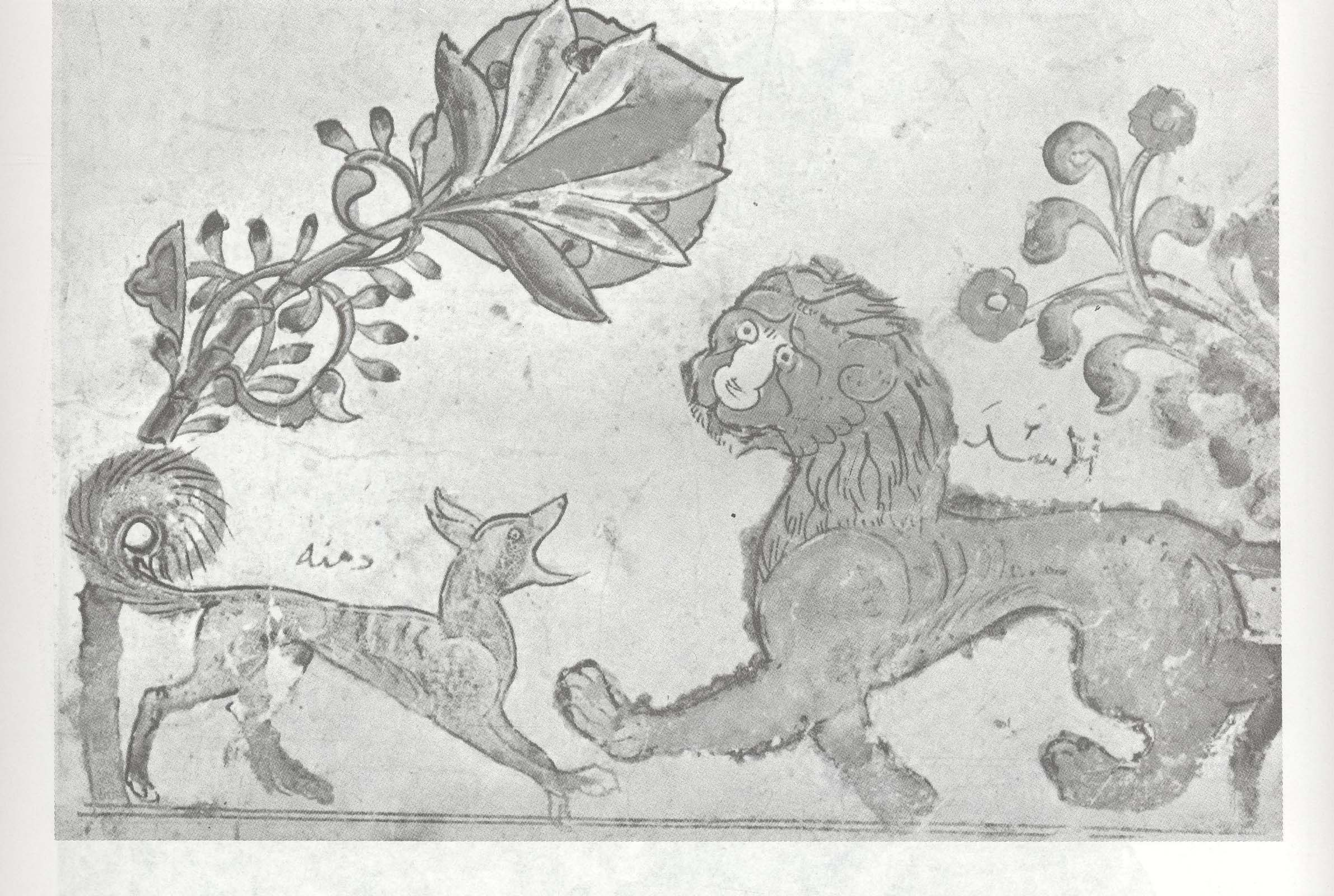
طارق الشريف

يعرف [فن المنمنمات] على أنه فن الرسوم المصغرة، التي تزين المخطوطات القديمة، و[المنمنمة] هي رسم صغير يحلي صفحة، أو بعض صفحة من كتاب أو مخطوط، و[المخطوط المنمنم] هو المخطوط الذي تزينه الرسوم والزخارف، ويقال [نمنم الشيء] أي زخرفه، وزينه، ووشاه برسوم ليكون جميلاً ومقبولاً لدى الناس.

وقد حفلت المخطوطات العربية – الاسلامية بالرسوم المنمنمة، وشاع استخدام المنمنمات في الحضارة العربية – الإسلامية، وأصبح هذا الفن هو البديل لفن التصوير بالألوان... عند الحضارات الأخرى، وعبر الفنانون عن أهداف الحضارة العربية الإسلامية، ومفاهيمها الجمالية، وذلك عن طريق هذه المنمنمات، التي أصبحت الوسيلة الرئيسية التي تم استخدامها لتقدم لنا الصيغ الفنية التي قدمها الفنانون العرب والمسلمون، في أعمالهم والتي عكست أهداف هذا المجتمع وطموحاته.

ويماثل [فن المنمنمات]، مايعرف اليوم بفن الرسوم الإيضاحية، في كتب العلوم والآداب، ولهذا فالمنمنمة... تشرح النص المكتوب، وتزيده إيضاحاً، في المواضيع التي يقصر النص فيها عن بلوغ أهدافه، ويحتاج إلى مايساعده على الوضوح، ولهذا فالمنمنمة جانبها التفسيري للنص، والإيضاحي لما ورد فيه من معلومات، ولها جانبها الفني... لأنها تقدم لوحة فنية... تحمل المفاهيم الجمالية، والصياغات التعبيرية للفكرة، فهي تجمل الصفحة المخطوطة، وتجعل الكتاب مرغوباً به، وتملك الرؤية الفنية، والمضمون الإنساني للفنان الذي رسمها، وهي تجمع جمال الرسوم الملونة، وبراعة الخطوط، وحسن تنسيقها مع الرسوم، هذا بالإضافة إلى رؤية الفنان الذي أبدع في تصوير المنمنمة وعبر بها عن نفسه، وقدم لنا الصياغة المبتكرة.

وإن الأهمية المتزايدة لفن الرسوم المنمنمة عند العرب والمسلمين، قد رجعت إلى أنه ارتبط وثيقاً بتوسع الحضارة العربية الإسلامية، وتعدد المؤلفات، والكتب المترجمة، وتعدد موضوعاتها، وتنافس النُساخ على تحلية مخطوطاتهم وتجميلها لتنافس غيرها، ولتحوز على رضاء من تقدم له، وكلما تضمن النص المخطوط المعلومات العلمية، أو القصص الأدبية، أو الخيالية، أبدع الفنانون في تقديم منمنماتهم، وابتكروا وسائلهم الفنية الخاصة، التي عبرت عن المفاهيم الحضارية



كليلة ودمنة – رسم في سورية (١٢٠٠ – ١٢٢٠)

العربية الإسلامية، وعن المثل والقيم الدينية والفكرية، وماحمله الدين الإسلامي من نظرة جديدة ثورية، قلبت وجه العالم القديم رأساً على عقب، وهكذا انتقل هذا الفن من مرحلة التأثر بالفنون السابقة له، من بيزنطية وفارسية وهندية وصينية، وغيرها من الفنون، إلى مرحلة الإبداع لأشكال فنية جديدة، تتلاءم مع الحضارة العربية، وتقدم مثلها الروحية، تربط الفن بالواقع الجديد، وتحقق أهدافه، ونظرته الجمالية، وطريقته الخاصة في فهم دور الفن في الحياة اليومية، وتستبعد مالا يتوافق معها، من أشكال وصيغ، وتؤكد على مايتوافق، مع النظرة الدينية للإسلام، ورسالته الحياتية.

لقد دعا الدين الإسلامي إلى [الوحدانية]، و[رفض الشرك]، وأصبح هذا المفهوم أساسياً في نظرة العرب إلى الأمور، وأعاد تنظيم الحياة العربية على هذا الأساس، ولهذا قدم الفنانون مفهوماً جمالياً يرتبط بالوحدانية، ويرد كل أشكال الجمال الظاهر إلى مفهوم جمالي واحد وإن كل الصيغ الفنية يمكن أن نعالجها لنردها إلى صيغة واحدة، وكل اختلاف في الحقيقة الفنية يتطلب التأويل، وكذلك الجمال، فالجمال



مقامات الحريري - رسم في بغداد - (١٢٢٥ - ١٢٣٥)

هو الجمـال الأزلي الذي يكمن خلف كل جمـال مرئي وظاهر، وكل المظاهر الجميلة، لهامصدر هو [الجمال الأزلي].

وحتى يتمكن الفنانون العرب والمسلمون، من تجسيد ذلك في أعمالهم الفنية ابتكروا صيغة فنية، ووسيلة تطبيقية، لها تجسيداتها المختلفة، وهذه الصيغة هي [الأرابسك]، أو الخط اللامتناهي الحركة، الذي جعل الأشكال ترجع إلى مصدر واحد، وكذلك الزخارف، لأن حركة الخط هي التي توجد الأشكال، وهي التي تتحكم بكل ماهو مرسوم، أو مزخرف أو مصور، وإن المصدر الرئيسي هو المطلق اللامتناهي الحركة، الذي يرد كل شيء إليه، وهكذا رسم المزخرفون زخارفهم بحركة لامتناهية، وصور الفنانون المنمنمات بتدرجات في حركة الخط اللين، وحركوا ألوانهم عن طريق مفاهيم الإضاءة، والتنسيق بين الخط واللون، وتوصلوا إلى صياغات رمزية للألوان تعطينا التدرج، ويوحي التأليف بمجمله بالتناغم والحيوية.

وإن اكتشاف [الأرابسك]، هو الذي أعطى الفن العربي



مختار الحكم ومحاسن الكلم - سقراط واثنين من تلامذته

الاسلامي وحدته، وجعله يتمتع بميزة فريدة من نوعها، وهي [الوحدانية] التي ارتبطت بالمفاهيم الدينية الإسلامية، والتي ربطت كل المخلوقات بخالق واحد، ومهما اختلفت هذه المخلوقات، فإنها ترد إليه، وكذلك نرى تطبيقات هذه المفاهيم على الفن، لأن الفنان هو الذي ينسق عمله الفني، يدمج الظاهر، ويحرك الخط، وينسق اللون، ويقدم صيغة [الأرابسك] التي ترد كل شيء إلى صيغة واحدة، مهما اختلفت المواقع والأمكنة، ومهما تباينت الأغراض النفعية، ويستطيع المشاهد

عن طريق الجدل، الإنتقال من الشكل الظاهر المرئي إلى المطلق، الذي هو غاية الغايات، وهكذا أخذ الفن مكانه ضمن المجتمع، ودوره الذي يلخص بأنه ينسق مايختلف ويرده إلى جمال واحد، عبر صياغة فنية موحدة.

وهكذا، انتشر الفن وأصبح الجمال موزعاً على الأشياء المحيطة بنا، وعن طريق الصياغة الفنية، تمكن الفنانون من تقديم نظام فني في كل الأشياء التي صنعوها، فالمعمار ينسق الأحجار والأعمدة في البناء ليقدم الحركة اللامتناهية، والفنان



كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني - رسم في الموصل (١٢١٨) م

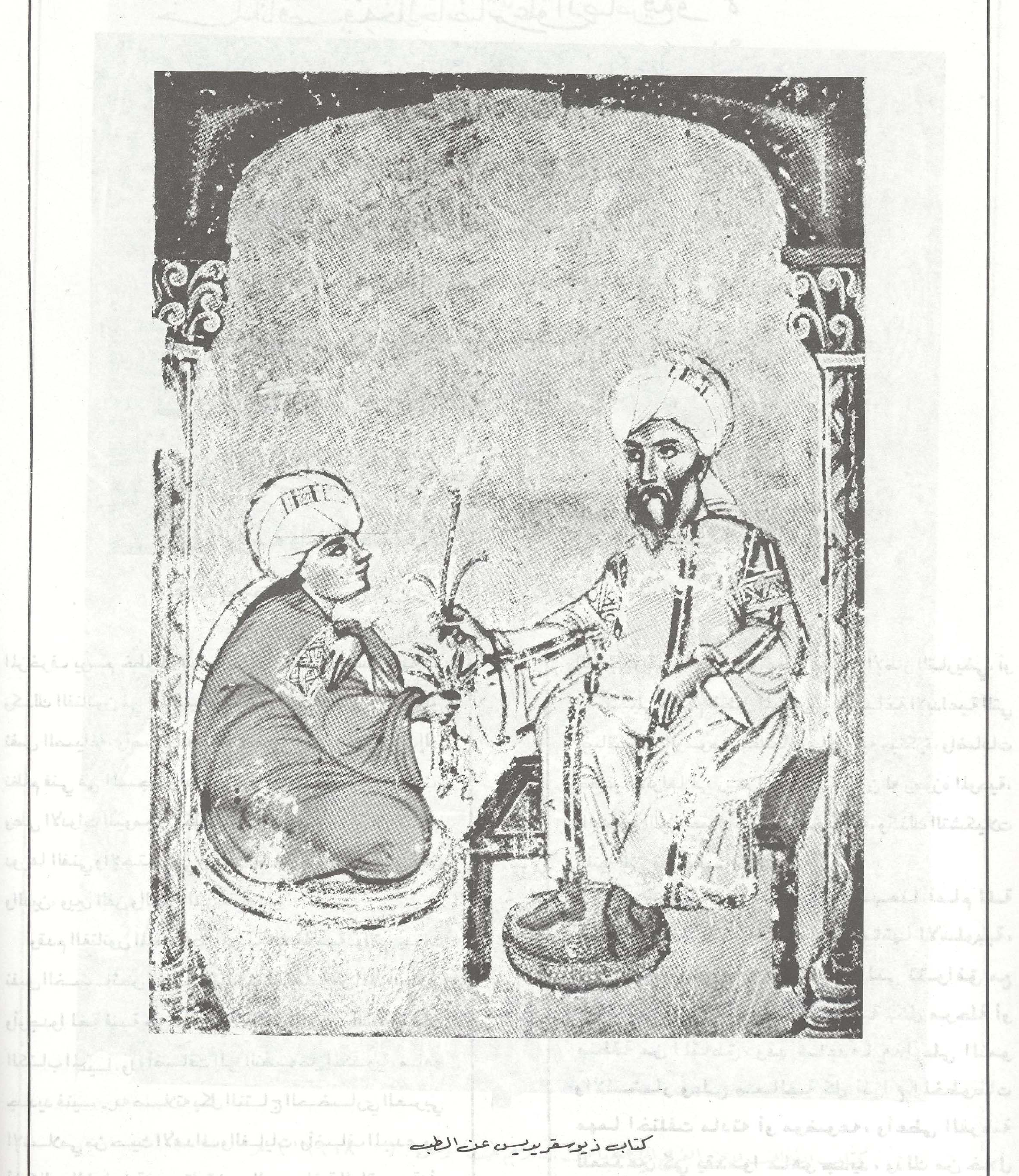


الترجمة العربية لكتاب ذيوسقوريدس - مخطوطة عراقية (١٢٢٢) م

المزخرف يرسم خطوطه لتقدم شكلاً جمالياً له نفس الهدف، وكذلك الفنانون في المنمنمات نسقوا خطوطهم وألوانهم وفق نفس الصياغة، وأصبح الفن يملك نفس الخصائص، ويرد إلى نظام فني في المسجد والدار، ونراه على الثوب، وفي الكتاب، وعلى الأدوات اليومية، وكلها تملك نفس الخصائص، وتلعب دورها الفني والإجتماعي وتقدم العلاقات الموحدة بين الفن والدين، وبين الفن والحياة اليومية للناس.

وقدم الفنانون المنمنمات العربية الإسلامية، والتي حملت نفس الخصائص الفنية، والمستخلصة من [الأرابسك]، وأوجدوا لغة فنية موحدة في أهدافها، وهذه اللغة جملت الكتاب المخطوط، وأضافت إلى النصوص المكتوبة، ماهو جديد فنياً، وله صلاته بكل النتاج الحضاري العربي الإسلامي من حيث الأهداف والغايات، وأضاف المبدعون أشكالهم الخاصة بهم، تارة نرى الصياغة الواقعية، أو التعبيرية، أو الرمزية، وأعطى الرسام الإطار التاريخي، أو التسجيلي، وقدم الحلول المبتكرة، والصياغة الإبداعية التي أضافت إلى الرسوم، وجعلتها لوحات فنية مبتكرة، واضافات حقيقية لانراها في رسم ايضاحي، فاللون له رموزه الموحية، والخطوط اللينة حملت بالطاقة التعبيرية، وكذلك التشكيلات الفنية التي قدمت فهماً فنياً مبتكراً.

ومن خلال هذه المفاهيم، أصبحنا أمام لغة فنية مبتكرة، وشاملة، لها مقوماتها الأسلوبية، وأشكالها الفنية المتعددة، التي تتوافق مع الأهداف، ولها ميزاتها الخاصة بكل مرحلة أو منطقة من المناطق، وقد ساعدها هذا على النمو والانتشار وعلى معالجة كل أنواع المخطوطات مهما اختلفت مادته أو موضوعه، وأعطى الفرصة للمبدعين كي يقدموا ماهو جديد، وذلك من خلال



كتاب ذيوسقريديس عن الطب



قافلة من الجمال

الصياغة الموحدة للفن، المنطلق من [الأرابسك] وتطبيقاته المختلفة، والذي ساعد الفنان على الإضافات الجديدة التي ترافقت مع نمو هذا الفن وانتشاره إلى كل رقعة من رقاع العالم الإسلامي، وتفاعله مع كل أشكال الفنية التي تأثر بها، حين وصل إلى الأندلس، وإلى الهند، وامتد إلى فارس، والعثمانيين.

ونحب أن نؤكد هنا على أن هذه المنمنمات، قد أصبحت الآن معبرة عن الفن العربي الإسلامي، ولها أهميتها الكبيرة لأنها ترافقت مع انتشار الإسلام، وتفاعلت مع كل الأمكنة، والمواضيع المختلفة التي كتبوا فيها، ولهذا فهي التجربة الفنية الهامة التي عكست رؤيتهم الفنية، وأسلوبهم الخاص في تناول المواضيع، التي عكست أشكالاً مختلفة من التعبير الفني، فيها الدقة الواقعية للرسم أحياناً، وفيها الرموز المتنوعة، والصياغات الفنية التعبيرية، والمضمون الإنساني الذي لانراه في أشكال الفن الأخرى، ولهذا تجاوز الفنانون بعض ماكان موجوداً قبلهم، وأعطى المبدعون الأشكال الفنية الحديثة بكل معنى الكلمة، وبعض هذه الأشكال الحديثة، لها نفس صفات الفن الحديث، من حيث إهمال المنظور التقليدي أحياناً، ورسم اللوحة مع احترام أبعادها الأربعة أحياناً أخرى، واكتشاف



فن المنمنمات

الصيغ الجديدة للتعبير الفني، التي تتلاءم مع المواضيع التي تطرحها المخطوطات، والتأكيد على أهمية المضمون الإنساني في اللوحة، والبحث عن أشكال جديدة غير مألوفة للمنظور، مثل منظور عين الطائر، لرؤية ماهو في أعماق البئر، وتضخيم ماهو بحاجة إلى التضخيم لغاية التوضيح أحياناً، ولمساعدة القاريء على الرؤية السليمة، واللجوء إلى الشفافية، ليرى المشاهد للوحة ماهو داخل السفينة، أو ماهو خلف عامود في قصر، وهكذا اندمجت التحويرات الفنية من أجل التوضيح أو المضمون الإنساني للقصة، مع التحويرات الفنية التي كانت تهدف إلى ربط الفن بحركة حيوية للخط، وإظهار التناسق الخطي بالمبالغة، وتبديل الألوان من أجل التناغم، والرمز، وفي النهاية قدموا خصوصية فنية لها مقوماتها الشخصية، وتفرداً في هذه الشخصية.

ونستطيع أن نكتشف، إذا درسنا المدارس المختلفة، للمنمنمات العربية الإسلامية، كيف



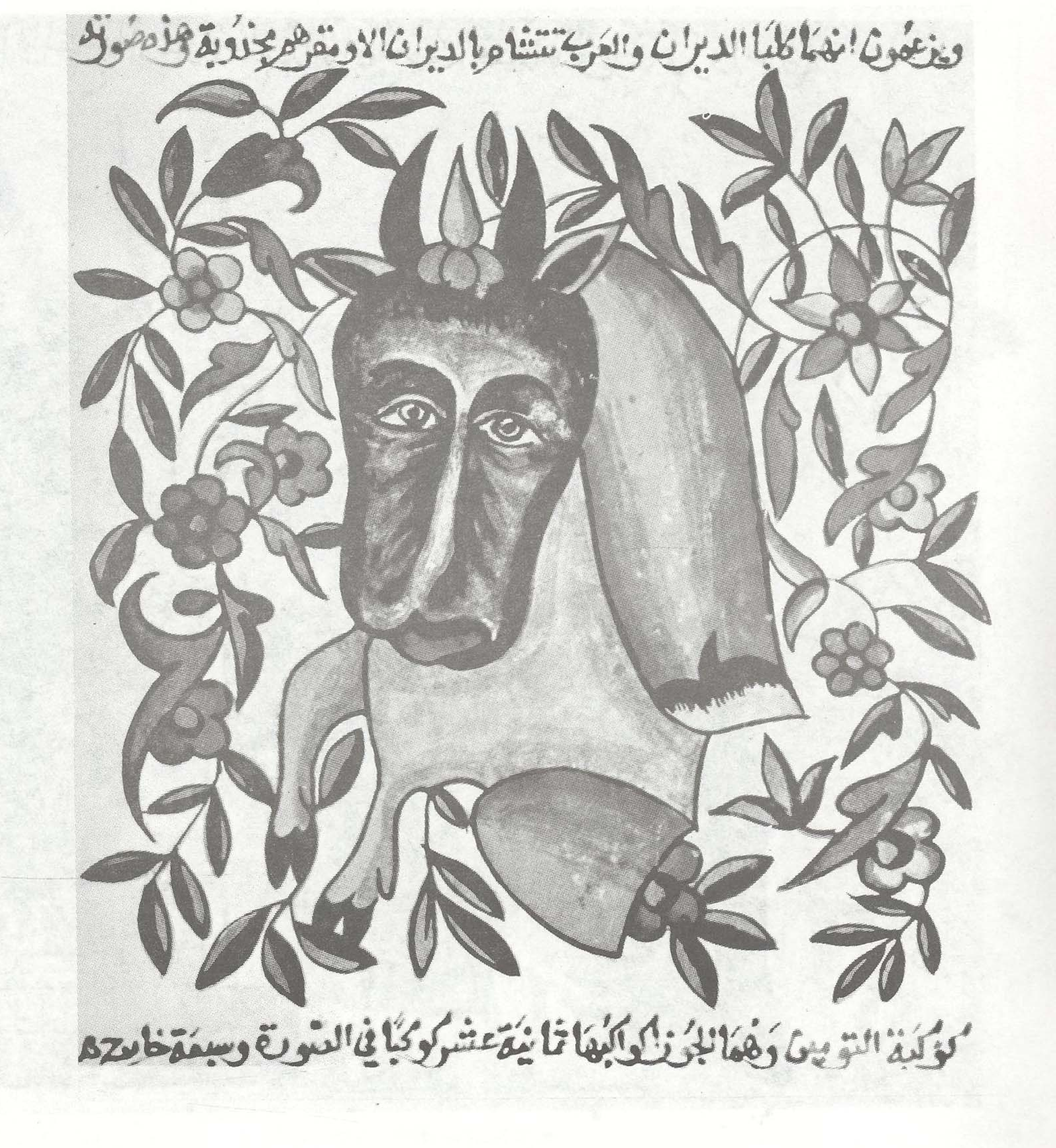
مقامات الحريري من رسم الواسطي - بغداد (١٢٣٧)

قدمت هذه المنمنمات هذه الخصائص، وكيف تطورت رؤيتها حسب المراحل التاريخية، التي مرت بها، ووفق الأماكن التي انتشرت بها، والتي انعكست على هذا الفن بتبدلات هامة، وجعلته واسع الانتشار، مرغوباً به، وله وحدة في النظرة العامة للفن العربي الإسلامي، وله صياغته المرتبطة بالمرحلة والمكان، والتجسيدات التي تنوعت ضمن هذه الوحدة.

ومن المعروف أن فن المنمنمات العربي الإسلامي ينقسم إلى مدارس، واتجاهات فنية متنوعة وهي [المدرسة العربية] و[المدرسة الايرانية - الفارسية] و[المدرسة المغولية] و[المدرسة التركية العثمانية].

أولاً: المدرسة العربية

لقد انتشرت هذه المدرسة في المنطقة العربية من العالم الاسلامي، ومن أهم مراكزها.. [بغداد] و[الموصل] و[دمشق] و[القاهرة] و[قرطبة] و[غرناطة] وقد وصلتنا منها الرسوم



كتاب عجائب المخلوقات/للقزويني/
القرن الثامن عشر.

المنمنمة التي ترجع إلى القرن الثاني الهجري [الثامن الميلادي]، وحتى انفصلت العراق بعد سقوطها في أيدي المغول في القرن السابع الهجري [الثالث الميلادي].

وفي البداية تأثرت هذه المدرسة بفن المنمنمات [البيزنطي]، وبالفن [الفارسي] لكن التطور الزمني، جعلها تستقل عن هذه التأثيرات، وتقدم الأشكال المبتكرة من الصياغة الفنية، والتي برزت في التصوير العباسي، بشكل خاص، أو ما أطلق عليه نقاد الفن [مدرسة بغداد]، وقد رسمت المنمنمات في هذه المرحلة بدون إطار يحددها، ويفصلها عن المخطوط من الكلام، ومن أهم الميزات الفنية هي أن الوجوه تتميز بالملامح السامية والمستديرة، واللحى السوداء أو البيضاء، والعيون الكبيرة ذات الجفون البارزة، والرموش الطويلة، والحواجب المتقنة، والأنوف الطويلة المعقوفة، وهم يغطون رؤوسهم بالعمائم، ويرتدون الملابس الفضفاضة التي تزينها الزخارف، والأشكال المرسومة بخطوط لينة متحركة، وكذلك الألوان تميل إلى البساطة والدقة، والبعد عن التكلف والصنعة.

ومن أهم الكتب التي احتوت على الرسوم المنمنمة، في هذه المدرسة، مخطوط [كليلة ودمنة] و[مختار الحكم ومحاسن الكلم] و[مقامات الحريري] وكتاب [مادة الطب لديسقوريدس، و[البيطرة] و[الأغاني].

وإن بعض هذه المخطوطات قد نمنم مرة واحدة، وبعضها الآخر رسم أكثر من مرة وفي ظل هذه المدرسة، أو غيرها من المدارس الفنية العربية - الإسلامية.

وإذا رجعنا إلى مخطوط [كليلة ودمنة] الذي رسم عام



حتى يؤمر فينفخ والقرن شبه البوق ودايرة راس البوق كعرض السموات والارض وهو شاخص ببصره

نحو العرش ينتظر متى
يؤمر فاذا نفخ فيه
صعق من في السموات
ومن في الارض الا من
شاء الله قالت
عايشة رضي الله عنها
قلت لكعب الاحبار
سمعت رسول الله صلى
الله عليه وسلم يقول يا
رب جبرئيل وميكائيل
واسرافيل اما جبرئيل
وميكائيل سمعت بهما
في القران واما اسرافيل
فاخبرني عنه فقال
كعب الاحبار انه ملك
عظيم الشان له اربعة
اجنحة احدها سد به
المشرق والاخر سد به

المغرب والثالث تسربل به من السماء الى الارض والرابع التحف به من عظمة الله تعالى قدماه تحت الارض السابعة وراسه
انتهى الى اركان قوائم العرش وبين عينيه لوح من جوهر فاذا اراد الله تعالى ان يحدث في عباده امرًا امر القلم
ان يخط في اللوح الى اسرافيل فيكون بين عينيه ثم ينتهي الى ميكائيل عليه السلم وله اعوان في جميع العالم
حتى الاركان والمولدات يسعون فيها ارواحا فيها فيصير معدنا وحيوانا ونباتا وهي القوى التي بها حياتها

فن المنمنمات



مقامات الحريري - خينيا

مابين عامي [١٢٠٠ - ١٢٢٠] ميلادية نجده حافلاً برسوم الحيوانات، والتي صيغت وفق المفاهيم التي تحدثنا عنها، فالفنان قد اهتم بالخطوط اللينة المعبرة، وقدم الإيقاع الحركي لهذه الخطوط، وقد احتوت كل المنمنمات على الصياغة الفنية التي تجعلنا نردها إلى [الأرابسك]، فكل شكل يتصل بالآخر، ويتوحد التأليف الفني على هذا الأساس، كما نرى في مجلس [سلطان الغربان]، إذ قام بتوزيع هؤلاء الغربان بشكل خطوط متصلة تردنا إلى الحركة اللامتناهية، السلطان مع الشجرة والوزراء، وكذلك هي الحال في منمنمة تردنا إلى [الأرابسك]، والتي تضم [الأسد وبنت أوى]، فالفنان يتدخل ليرسم الأسد ضخماً معبراً عنه بهذه الوسيلة، وخلفه الشجرة الصغيرة، وبنت أوى ترسم وخلفها شجرة كبيرة، ليحقق التوازن الفني الضروري، وأوحت هذه التبديلات بالمضمون، كتضخيم الأسد، وتصغير بنت أوى، والوحدة، وإن الإضافات التي قدمها قد ساعدت على تحقيق هذا الهدف، وحركة صورة (الأسد) المبالغ فيها، وترابطها مع بنت أوى، وكذلك التحويرات الشكلية في العلاقات بين الغربان، وكيف اتجه السلطان نحو اليمين، مقابلاً للوزراء في مفهوم للتوازن الفني، وإضافة شجرة لجعل التكوين هرمياً، ويملك الحيوية، وكذلك حركة المشهد عن طريق علاقات الألوان، الألوان



المنمنمات الفارسية

السوداء في الغربان، وتدرجات الرماديات في غيرهم، متجاوزاً الجانب التسجيلي للقصة المروية إلى تقديم رؤية فنية خاصة، والتي هي نتيجة لتطبيق مبدأ الحركة اللامتناهية للخط، والمساحات الضوئية، وتقديم لوحة لها أعماقها المستمدة من مفهوم [الأرابسك] الذي يلعب دور الموحد للأشكال، والذي يختفي خلف كل منمنمة مرسومة.

ونصل إلى نفس هذه المفاهيم إذا انتقلنا إلى دراسة مخطوط كتاب [الأغاني] الذي رسم مابين عامي [١٢١٧ - ١٢١٨]، في شمالي العراق، والذي يتميز بالغنى بالتفاصيل، فكأن المنمنمة المرسومة عبارة عن قطعة قماش مزخرفة، وقد جمعت احدى المنمنمات صورة الحاكم المرسوم في الوسط مع ندمائه، وهذه الصورة تعبر تماماً عن الجو الذي قدمه كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، ولكن الفنان أضاف عدة أمور هامة خصوصاً في عملية توزيع العناصر على المساحة، وتقديم الأشخاص، والألبسة المزركشة، وغير ذلك من التفاصيل الغنية، ورغم الاختلاف الظاهر بين المخطوطتين [كليلة ودمنة] و[الأغاني] إلا أننا نكتشف فيهما وحدة في الهدف الذي توصلنا إليه، إذ أن القيم الحركية للخطوط في الأولى، قد استعاض عنها الفنان الآخر، بوحدة إيقاعية للمساحات الملونة، إذ تتحول كل مساحة لونية لشخص من الأشخاص، إلى درجة لونية تعطي إيقاعاً خاصاً بها، وأصبح توزيع المساحات، وايقاعاتها هي التي تعطي العمل الفني الغنى الضروري للوحة، وهكذا أخذ اللون قيمة رمزية ليعكس التفاصيل، ويقدم الايقاع الحركي والتواصل، ولهذا يحترم التأليف الفني هنا، المساحة المستطيلة للوحة، ويعمل على هذا الأساس ويلغي المنظور التقليدي الذي لايساعده على تقديم الموضوع، ويقدم أشكالاً وأشخاصاً تزدحم اللوحة بهم، ويقدم التفاصيل الجميلة والمعبرة من خلال حركة الخط وايقاعه، واتصاله مع المساحات الملونة، وهكذا اختلف الأسلوب الذي اتبعه الفنان هنا عن غيره، ولكن الهدف ظل واحداً، وهو خلق الإيقاع الركي، والتناغم بين مساحات ملونة، والاهتمام بالتفاصيل التي ترابطت مع غايات الفنان، وهو خلق عمل معبر عن الموضوع بصياغة فنية مبتكرة، تترابط مع الصياغة الموحدة، وتقدم [الأرابسك] بشكل جديد.

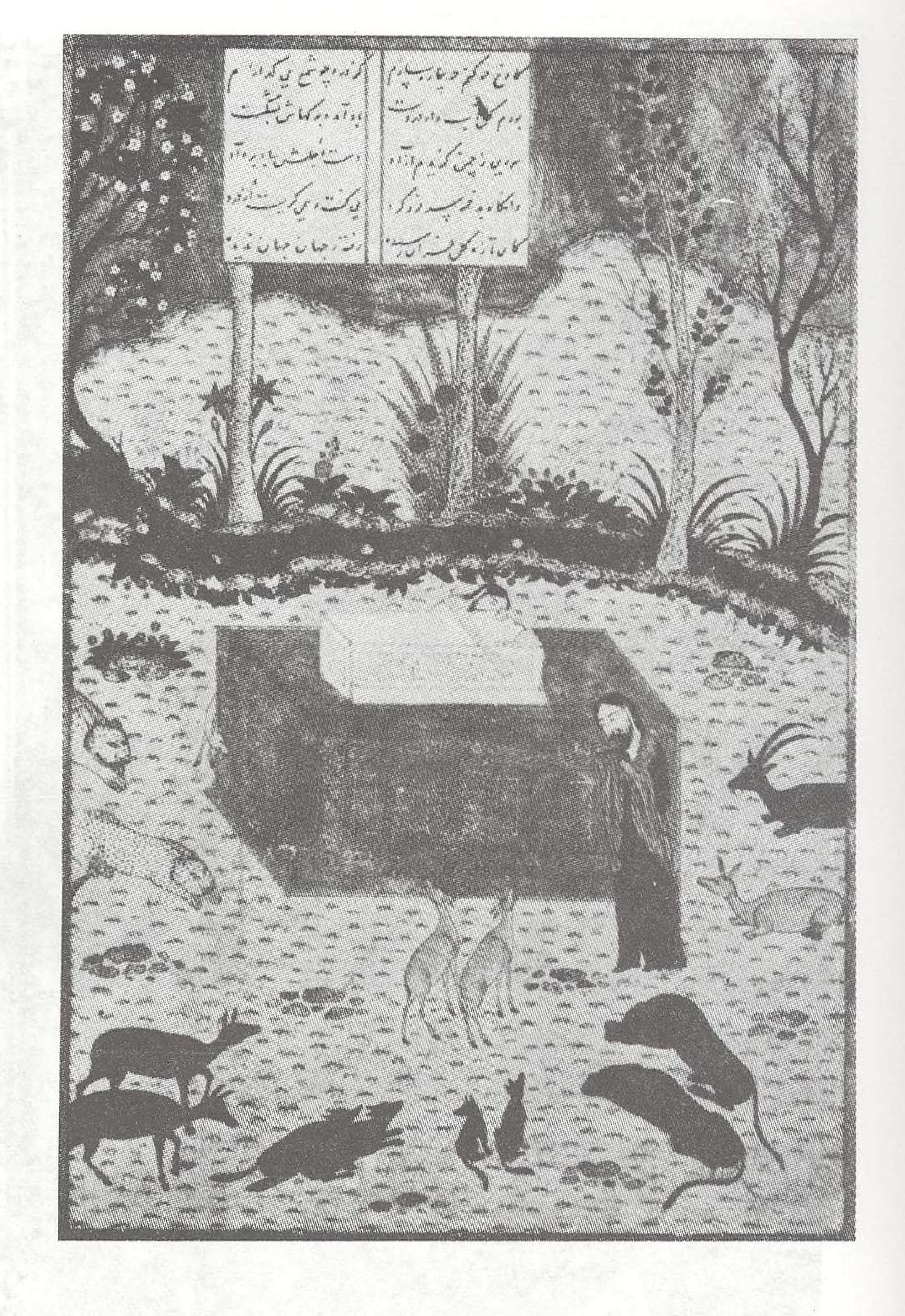
وكذلك نرى في مخطوط [مختار الحكم ومحاسن الكلم] الذي رسم، ونمنم مابين [١٢٠٠ - ١٢٥٠] وقدم لنا الفنان بعض الفلاسفة والحكماء، ومريديهم، فالفنان أعطى الطابع العربي لهؤلاء عن طريق الأزياء العربية، والعمائم، واللحى، والتي أصبحت تعكس العصر وتقدمه وعبر عن الحكماء الأجانب بالبسهم المعروفة، ولكن البراعة والحذق الذي قدمه الرسام يتجلى لنا في حركات الأيدي والأرجل، والسمات



المنمنمات الفارسية

الخارجية التي تعكس الانفعالات الداخلية، ففي إحدى المنمنمات رسم [الحكيم صولون] وتلامذته، ويمكننا تميز حركة يد [صولون] التي تعطي المريد، وعن طريق علاقة يد الحكيم بيد المريد يتم التعبير عن التواصل والأخذ، ونلاحظ أسلوب الفنان في رسم الألبسة، لباس الحكيم، وطريقته في تقديم كل ثوب، ويلاحظ التعبير الشخصي عنكل فرد مرسوم فسقراط يختلف عن صولون، والمريدون يختلفون، منهم من يهتم ويأخذ عن المعلم ويستفيد، ومنهم من لايهتم بالقول، وهكذا تطورت التعابير الشخصية وعكست مضمون الكتاب، وفي نفس الوقت نرى الحركة والايقاعات الخطية، والمساحات الملونة قد أعطت الصياغة اللامتناهية نفسها، وحركت المشاهد، وعبرت الهدف الواحد للفن العربي الاسلامي رغم اختلاف كل الموضوعات، والشخصيات لأن الحلول التشكيلية قد جعلت الهدف موحداً.

وهذا الأمر يتفق مع الصيغة الفنية التي قدمها لنا كتاب [مادة الطب] لديسقوريدس، وهو كتاب [يوناني] ترجم إلى اللغة العربية، ورسم بأسلوب فني متميز يجمع بين الجانب التسجيلي للنباتات والعقاقير الطبية، فالفنان حين رسم شجرة [الاتراغوالس]، أعطانا الجانب التسجيلي لتفاصيلها، ولكن احساس الفنان بضرورة الإضافة، جعله يقدم تأليفاً جديداً للوحة المرسومة، أعطاها حيوية، إذ رسم مشهد صيد، كلب مفترس يطارد غزالاً، ولو لم يلجأ إلى هذه الإضافة، لكان العملية التسجيلية هي الأساس، وكان الرسم عادياً، وهكذا وضع النبات ضمن إطار تراجيدي، وجعلته يحرك المشهد



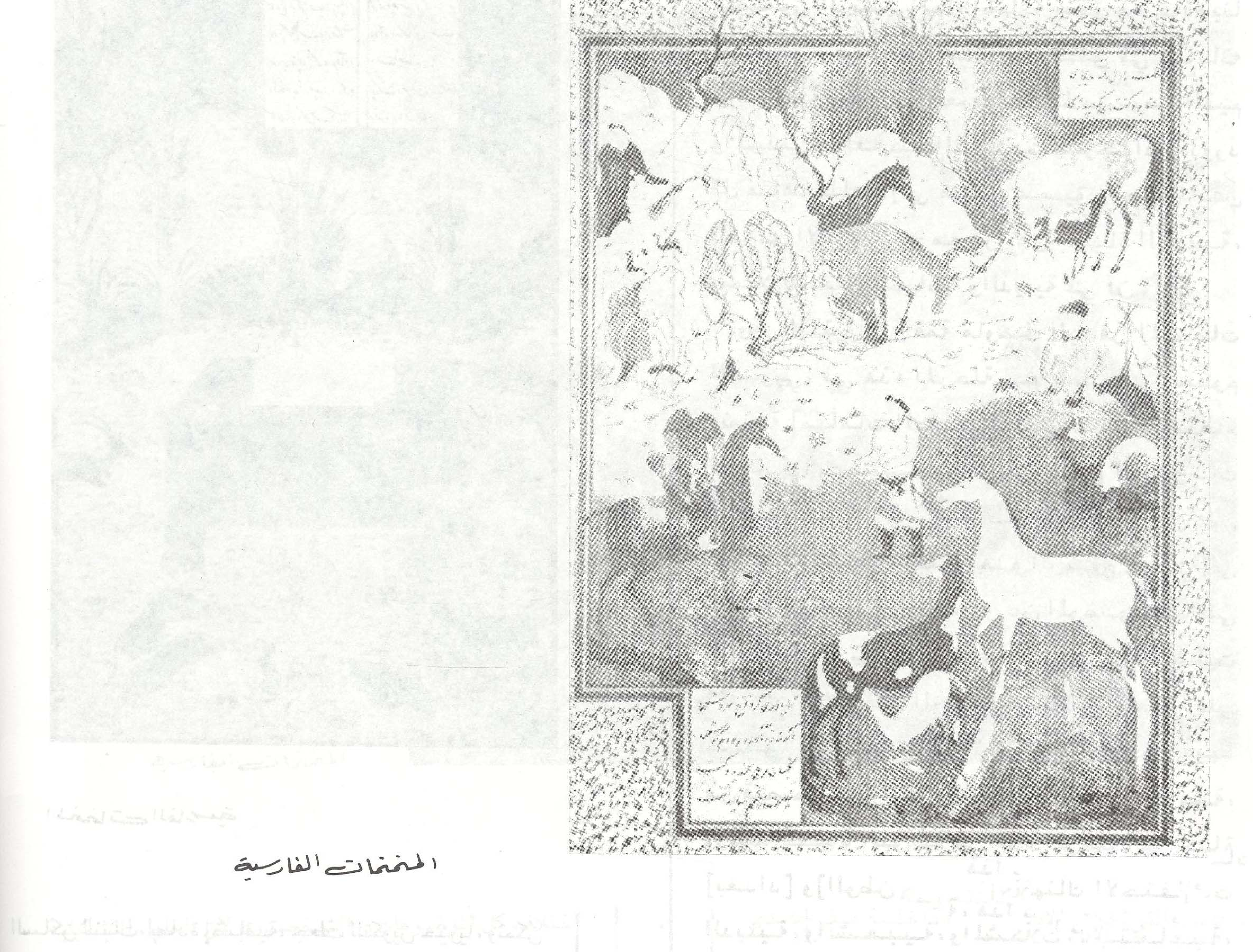
المنمنمات الفارسية

الساكن للنبات، بمادة إضافية، جعلت التكوين حيوياً، وتمكن عندها من خلق الحركة، وإبطال الثبات والجمود على المشهد المرسوم، وحقق عن طريق الإضافة رؤية تشكيلية لم تكن ممكنة لولاه، وهذه الرؤية لها صلاتها مع (الأرابسك) والحركة اللامتناهية للخطوط.

وهكذا تعددت أنماط الإضافات التي قدمها الفنانون، وتبدلت الصيغ نتيجة لهذه الإضافات، وتوصلنا إلى أن الفنان يضيف حين يحس بأن المشهد يحتاج إلى حيوية، وهذه الإضافات قد تكون شكلية في المبالغة، والإيقاعات، وقد تكون في إضافة موضوع لخلق حالة درامية، يراها الفنان ضرورية... لخلق لوحة فنية متكاملة، ولكن المضمون الرئيسي لكل إضافة يتفق مع ماذهبنا إليه من رغبة في خلق فن يتفق في غاياته الأساسية مع الفن العربي الاسلامي، ومع القيم والمسلمات العربية التي نادت بالوحدانية، ورد كل ماهو ظاهر إلى ماهو عميق، وجعل الفن العربي الإسلامي - معبراً عن الحياة اليومية، وممثلاً للغايات الحياتية والدينية في آن واحد.

وفي الحقيقة إن قمة ماوصل إليه فن المنمنمات العربي، في هذه المرحلة قد تجلى في رسوم ونمنمة [مقامات الحريري]، التي حظيت باهتمام الفنانين، وعنايتهم، إذ بلغ عدد المخطوطات المرسومة [١١] مخطوطاً، موزعة الآن على المكتبات الهامة، وبعض هذه الرسوم وصلت إلى القمة في مجال التعبير عن الموضوعات التي طرحها [الحريري] في مؤلفه الشهير، وقد حظيت المقامات بالاهتمام الشعبي، وتنافس النساخ على نسخها، والفنانون على نمنمتها، وذلك لما فيها من قصص وحوادث مسلية، وتعابير طريفة، ورصد للحياة اليومية في هذه المرحلة، من حياة [بغداد] و[الوطن العربي]، فهناك الاحتفافات الدينية، والشعبية، والمشكلات الاجتماعية، والندوات الأدبية، هذا بالإضافة إلى شخصية [أبا زيد] الذي ابتكره [الحريري] ليعكس من خلاله رؤيته للواقع الحيات للعصر، وهذه الشخصية يمكن اعتبارها نموذجاً مسرحياً هاماً، إذ جمعت بين الظرف والخفة وعمل المقالب للناس، وجمع الضحك مع الميلودراما، والقفشات، والمآسي، وصور لنا كل ذلك في قالب قصصي خاص.

وقد تصدى لرسم المقامات عدة رسامين هامين، منهم من أضاف إلى الصور الاجتماعية والأدبي، مايتجاوزها إلى اللغة الفنية، التي أعطت



المنمنمات الفارسية

للمقامات أهمية كبيرة ،وجعلتها تحظى باهتمام نقاد الفن إضافة إلى نقاد الأدب والدارسين الاجتماعيين لهذه المرحلة، ولهذا فالمخطوطات المنمنمة للمقامات أصبحت بأهمية أكبر من الأهمية الأدبية لها، وذلك لأن الفنانين قد أغنوا هذه بالرسوم الفنية الفريدة من نوعها، وكانت المقامات هي المنطلق الذي ساعدهم على تقديم الجانب التسجيلي للمرحلة من حيث رصد العلاقات الاجتماعية وتقديم العمائر المختلفة، المساجد والمآذن والأبواب والسلالم والأزياء المختلفة للناس في ذلك العصر مثل العمامة واللثام والخمار والبرقع، والعناصر الزخرفية على الألبسة والجدران، وكذلك الأواني المستخدمة، والأثاث، والسفن التي كانت شائعة، وتقديم الجانب التشكيلي باضافات إبداعية، وهكذا وصل الفن العربي إلى قمة التعبير التشكيلي، وخصوصاً عند [الواسطي] الذي يعتبر أهم فنان منمنمات عرفته هذه المرحلة، لقدرته على النقل والتسجيل والابداع وتقديم لغة فنية خاصة به، وصلت بالفن العربي الإسلامي إلى قمة الابداع.



المنمنمات الفارسية

إن [مقامات الحريري] التي رسمها يحيى بن محمود الواسطي تمثل هذه الجوانب كلها، هذا بالإضافة إلى الشيء المتميز الذي قدمه، ويمكننا أن نرصد ذلك من خلال دراسة بعض المنمنمات الهامة التي قدمها لنا، والتي نراها تتفق مع غيرها من حيث الهدف والغاية، لكنها تتجاوزها من حيث الأصالة والتفرد في البحث عن حلول فنية مبتكرة.

في منمنمة (قافلة الجمال) التي رسمت، نرى الحلول التشكيلية، وقد برزت بكل وضوح لتقدم لنا الصياغة الفنية المبتكرة، فالحركة واضحة تماماً، والتداخل بين أرجل الجمال، وهكذا نحس بأن التأليف قد وصل إلى القمة من حيث الأرابسك الذي جعل القافلة موحدة، من حيث الخطوط اللامتناهية، وهناك حركة الرؤوس وإيقاعات المساحات الملونة والمتدرجة الإضاءة.

وهي التي تعطي المشاهد الاحساس بالتناغم، وهكذا توصل [الواسطي] إلى خلق عمل فني متكامل من مشهد (جمال) عادي، ويحول التأليف الفني للمنمنمة من الصيغة التسجيلية إلى صياغة مبتكرة، وضمن لغة فنية خاصة به، تقوم على أساس التناسق بين الأشكال والألوان، وتعديل بعض هذه الأشكال والألوان من أجل تحقيق هذا الهدف، وهكذا يتغلب على التكرار في الجمال عن طريق تبديل وضع كل جمل منها، وإعطائه خصوصية، فالمشهد يبدأ بناقة تأكل العشب إلى اليسار، وقد انحنت لتقوم بذلك، ويختفي جسمها خلف النوق، ثم تتابعت حركات الرؤوس، وكل ناقة أو جمل قدم وضعاً مختلفاً، ولها درجة إضاءة متدرجة، وينتهي المشهد بناقة أخرى تأكل العشب أيضاً، ونرى حركة الأرجل المتداخلة، والأجساد، وتتحرك العين من شكل لآخر بيسر وسهولة، ويتم اعطاء المفهوم اللامتناهي للخطوط والمساحات والألوان، عن طريق هذه الصياغات الفنية، التي تملك لغة فنية حديثة، تذكرنا بما فعله [الفنانون المستقبليون] حين حاولوا التعبير عن الزمان عن طريق المكان والوضعية المتبدلة معه، ولهذا فإن [قافلة الجمال] التي رسمها [الواسطي] تعتبر من المنمنمات الهامة التي بشرت بالفن الحديث، وذلك لأنها قدمت حلاً فنياً تشكيلياً، بعيداً عن اللغة التسجيلية، وعن المفاهيم التقليدية لرسم أمثال هذه المشاهد، واكتشاف حلول فنية... تهتم بابراز الحركة، وتبتعد عن التماثل، وتقدم العمل الفني بتنوع وغنى، سواء من حيث التعبير عن الموضوع أو من حيث التأليف، الذي قدم الإيقاعات الملونة، والمساحات المتدرجة، والأشكال المتناغمة، وإعطاء الحيوية للمشهد عن طريق التغلب على التكرار والتماثل.



المنمنمات الفارسية

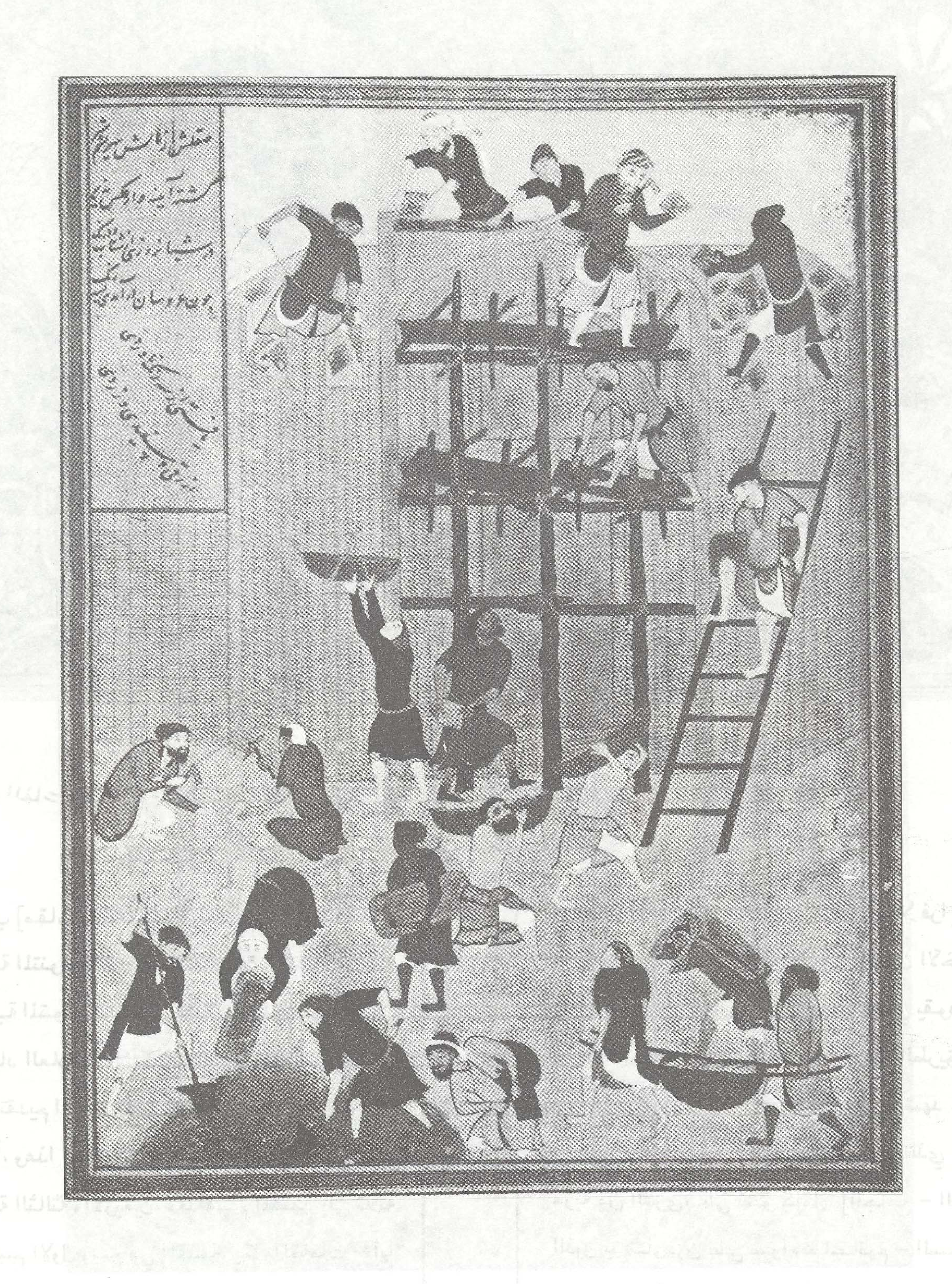


المنمنمات الفارسية

ويحفل كتاب [مقامات الحريري] الذي نمنمه [الواسطي] باللوحات الفنية المتنوعة التي تقدم أسلوباً فنياً خاصاً، وله حلوله التشكيلية المتميزة لكثير من القضايا على أساس الإبداع في ايجاد العلاقات الشكلية واللونية، التي تخدم هدفاً أساسياً، وهو تقديم المشهد المطلوب بدقة، وإضافات تعطي الموضوع عمقاً، وهذا يتجلى بكل وضوح في [مشهد قرية]، ونراه في المقامة الثالثة والأربعين، فقد قسم المشهد إلى ثلاثة أقسام، في القسم الأول رسم في المقدمة، بكل المقامات - أبا زيد - مع أبي الحارث، يتحدثان مع غلام، وصور مشاعر الدهشة على وجهيهما، وهما يمتطيان راحلتين، ونرى إحدى الراحلتين ترفع رجلها على شكل يختلف عن الأرجل الأخرى، وأضاف أزهاراً مزروعة على الأرض ليملأ فراغ، وهذا القسم الذي يمثل المقدمة هو الذي يمهد للقسمين الآخرين.

وفي القسم الثاني، نرى الطريق الذي يقودنا إلى القرية، من اليمين واليسار وتساعدنا حركة هذا الطريق على الوصول إليها، وكذلك وجود المعازي التي تعطي المشهد حيوية وجمالاً.

أما القسم الثالث، فهو القسم الهام الذي قدم لنا مشهد قرية من القرى، على نحو كامل، [الجامع - السوق - الناس الذين يتساومون على شراء حاجاتهم - السور الذي يحيط بالقرية - الأقواس المتحركة] وهكذا قدم الحياة في القرية، [امرأة تغزل - فران يحمل مطرحة الأرغفة - امرأة تطل من النافذة - امرأة أخرى تساوم البائع - الخ].



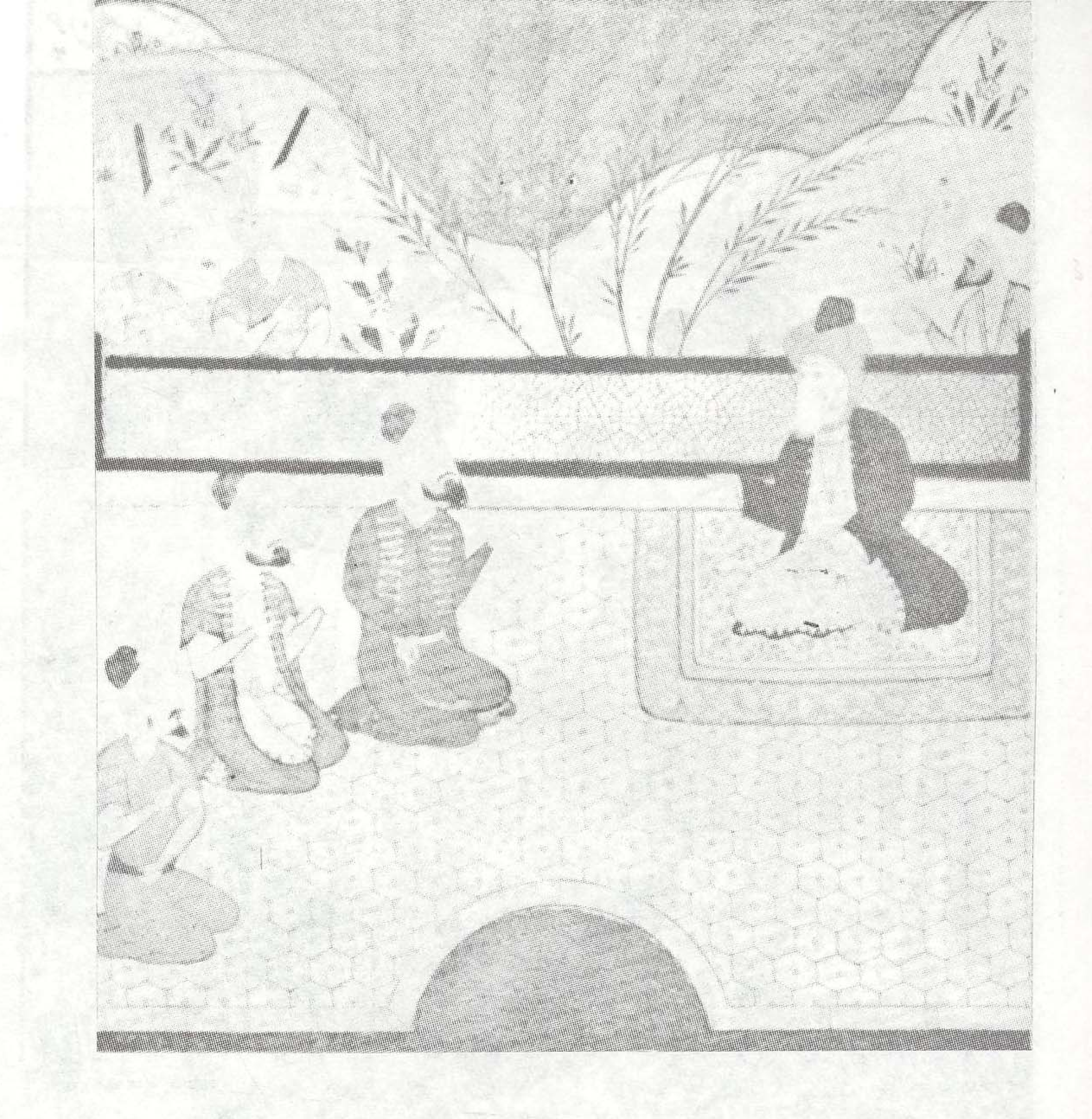
المنمنمات الفارسية



سليمان الحكيم وملكة سبأ

ونلاحظ البراعة في هذا الحل الفني، وماأضافه من مشاهد هامة، أعطت للمقامة عمقاً، وهي تسجل الحياة فيها، وتقدم [الصيغة الفنية] التي اعتمدت على تأليف دائري مغلق تماماً، وساعده ذلك على خلق انسجام في هذه العناصر، وربط محكم لكل الأشياء، وخلق حركة بينها عن طريق تداخل الخطوط والمساحات، وتصاعد الحركة من المقدمة وحتى النهاية، وساعدته هذه الطريقة على تقديم هذه الأشياء كلها ضمن لوحة واحدة، والاستغناء عن رسم أكثر من لوحة لتقديم المشهد المطلوب، وهكذا عبرت اللوحة عن أكثر من جانب من جوانب الحياة اليومية، عن طريق هذه الصياغة التي جعلته يفتح المحلات، ويطل على الناس، ويقدم مختلف مهنهم، وأسواقهم في رسم واحد، بتأليف خاص.

وكذلك فعل في عدة منمنمات، ومنها المنمنمة التي تصور المقامة السابقة، وفيها مشهد فرسان يستعدون للاستعراض، وفيها رسم الخيل وحملة الأبواق والأعلام والهودج، وهنا التأليف محكم يوازن كل العناصر الموجودة وينظمها... حملة الأعلام يوازنهم حملة الأبواق، والسكون الذي يغلب على الموضوع، لأن الاستعراض لم يبدأ بعد، ولكن تحريك بعض العناصر، رجل معينة قد جعلنا ندرك أن الحركة كامنة في المشهد، والاستعداد للإنطلاق، والتلهف من أجل تحقيق ذلك، وهكذا



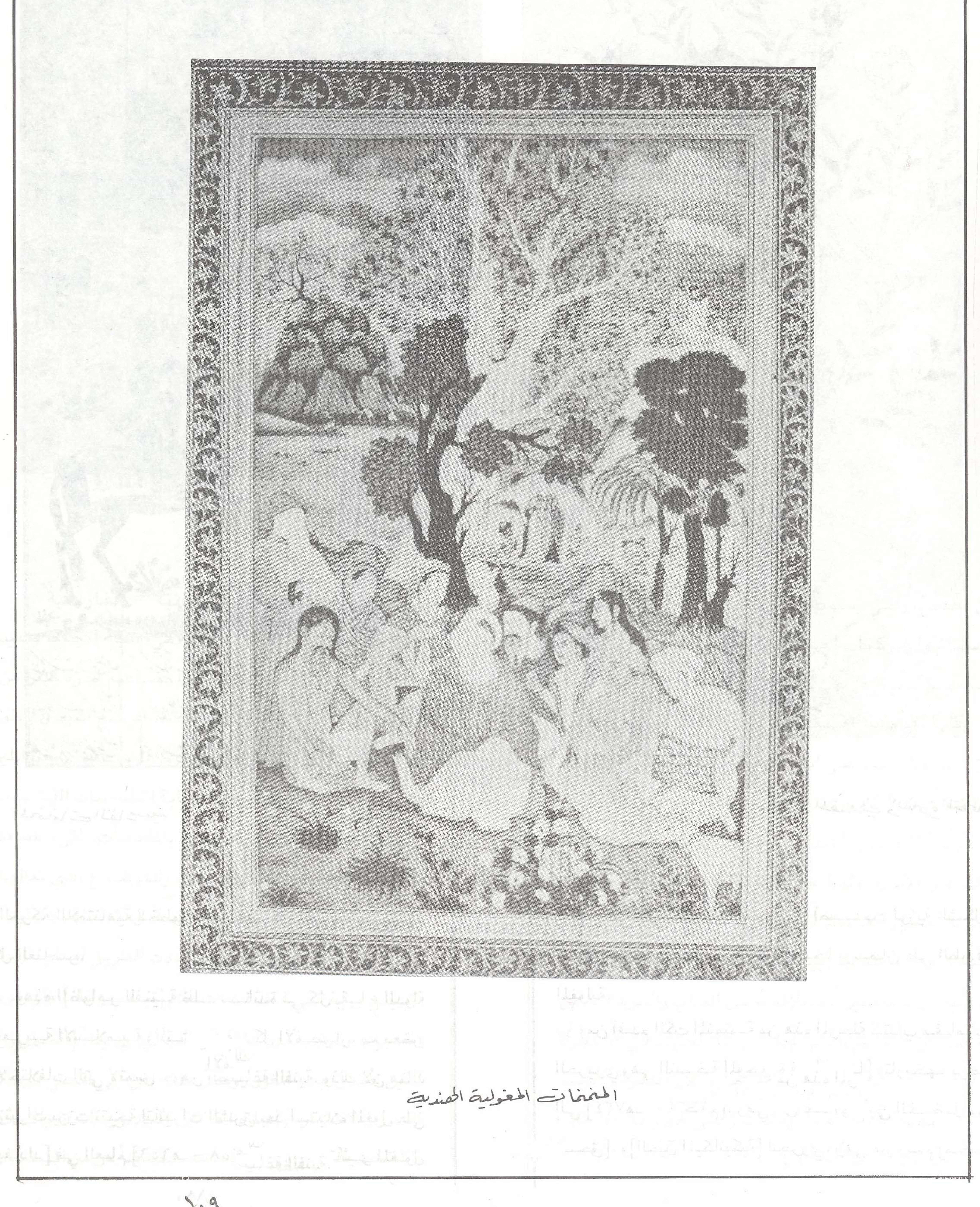
فريد العطار

يضيف مايساعدنا على الوصول رلى لوحة فنية تملك القدرة على التعبير عن الموضوع، وفيها الأشكال المتداخلة، والمساحات الملونة، وخطوط الحركة المتداخلة التي توحي بلا نهائية تلف كل شيء.

وقد لجأ إلى نفس الطريقة في [المقامة الحادية والثلاثين] التي تصور [قافلة الحجاج]، والموضوع مختلف هنا ويساعده على التعبير وتقديم التكوين الممتلىء بالحيوية، فالناس متلهفون للوصول إلى الحج، وكذلك هي حال كل العناصر الموجودة، وهكذا برزت المعاني الداخلية لتحرك المشهد وساعدته الطبول والأبواق على تحقيق هذا الشكل من التعبير عن (المشاعر) عن طريق المبالغة في الحركات، وخلق لوحة متكاملة.

أما [مقامات الحريري] الأخرى التي رسمت ونمنمت، فهي لم تبلغ نفس المكانة التي تمتعت بها هذه المخطوطة التي رسمها [الواسطي]، وإن كانت قد عالجت نفس الموضوعات، وبنفس الروح التي تحدثنا عنها، وخصوصاً مخطوط [مقامات الحريري] الموجود في لينيغراد] والتي رسمت [١٢٢٥ - ١٢٣٥]، وتكشف عن معالجة مختلفة للأشخاص والرسوم، ولكنها تقدم نفس المفاهيم، وبصياغة مستقلة، ونرى ذلك في رسم [السفينة] فالفنان قدم كافة التفاصيل بدقة بالغة، ورسم كل المعدات بحرص، ولم يهمل شيئاً، وفي نفس الوقت نراه يقدم العاملين على متن السفينة، وداخلها، ويجعلنا نطل على الداخل ليرينا مالانراه في المشهد العادي، وهكذا يحور الأشياء، ويبرزها ويدخلنا إلى الأعماق، يكبر مايحتاج إلى تكبير لنراه وهكذا يخدم الرسم رغبة الفنان في توضيح النصوص، ويضاف إلى ذلك كله الحركة والحياة التي تقدمها الخطوط اللامتناهية.

وفي مشهد [الخيمة] نحس بالجدة في أسلوب التعبير عن الموضوع، الخيمتان السوداوتان اللتان تقدمان إطاراً يلف اللوحة كلها، ثم مشهد الرماح المستقيمة، الذي ملأ الفراغات، وأعطى التأليف حيوية، والمساحات التي تدرج إليها اللون،



المنمنمات المغولية الهندية



الاسكندر المقدوني والشجرة المتكلمة

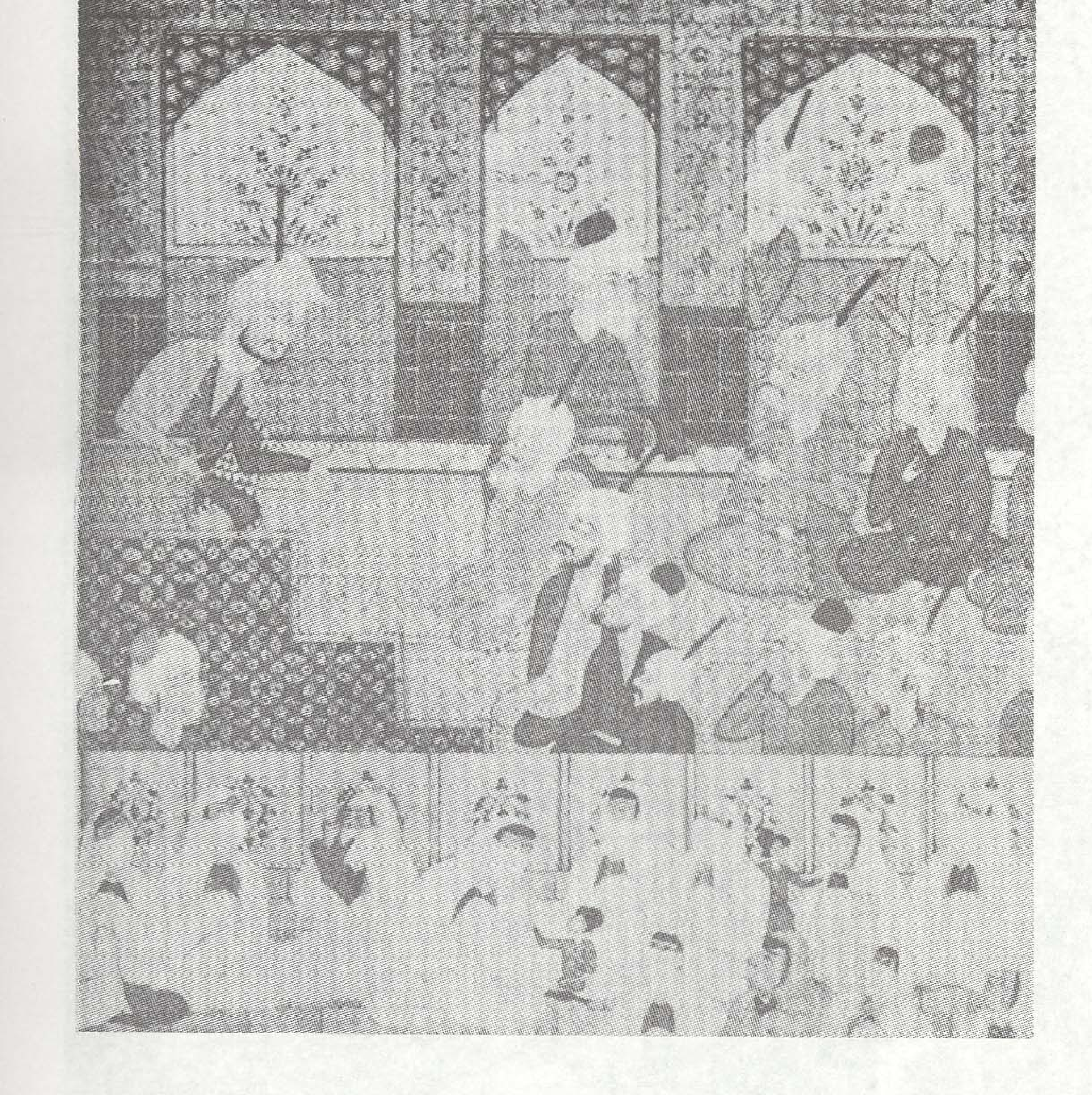


المنمنمات الفارسية

والحركة اللامتناهية للخطوط التي تلف كل الموجودات، وتوحد كل العناصر.

وهذه الظواهر الفنية ظلت سائدة في كل بقاع الدولة العربية الاسلامية وانتشرت في كل الأمصار، مع بعض الاختلافات التي لاتمس جوهر الصياغة الفنية، وذلك لأن هناك تزثيرات برزت نتيجة لتأثيرات الشرق بعد استيلاء المغول على [بغداد] في العام [٦٥٦هـ - ١٢٥٨] إذ بدأت تأثير المغول يظهر في طريقة رسم العين التي أصبحت لوزية الشكل، ضيقة ومائلة، والشارب والذقن أصبحا يرسمان على الطريقة المغولية.

ومن أقدم الكت المنمنمة من هذه المرحلة كتاب مقامات الحريري وهي النسخة الموجودة في [ڤيينا] وتاريخها يرجع إلى [٧٣٤هـ - ١٣٣٤م]، وهي من عمل [أبي الفضل بن اسحق]، و[الحيل الميكانيكية] للجزري، وهي من رسم [محمد



مجد الدين البغدادي

بن أحمد]، والتي رسمت [٧٥٤هـ - ١٣٥٤م] ومحفوظة في (استانبول)، وكتاب [عجائب المخلوقات] للقرويني من رسم [محمد بن محمد بن علي] في الغام [٧٧٨هـ - ١٣٧٧م].

وكلها تقدم لنا الصيغة الفنية المعروفة في رسم المنمنمات من حيث الإعتماد على ايجاد حركة لامتناهية في الخطوط، والأشكال، والألوان، ونستطيع أن نراها بوضوح تام.

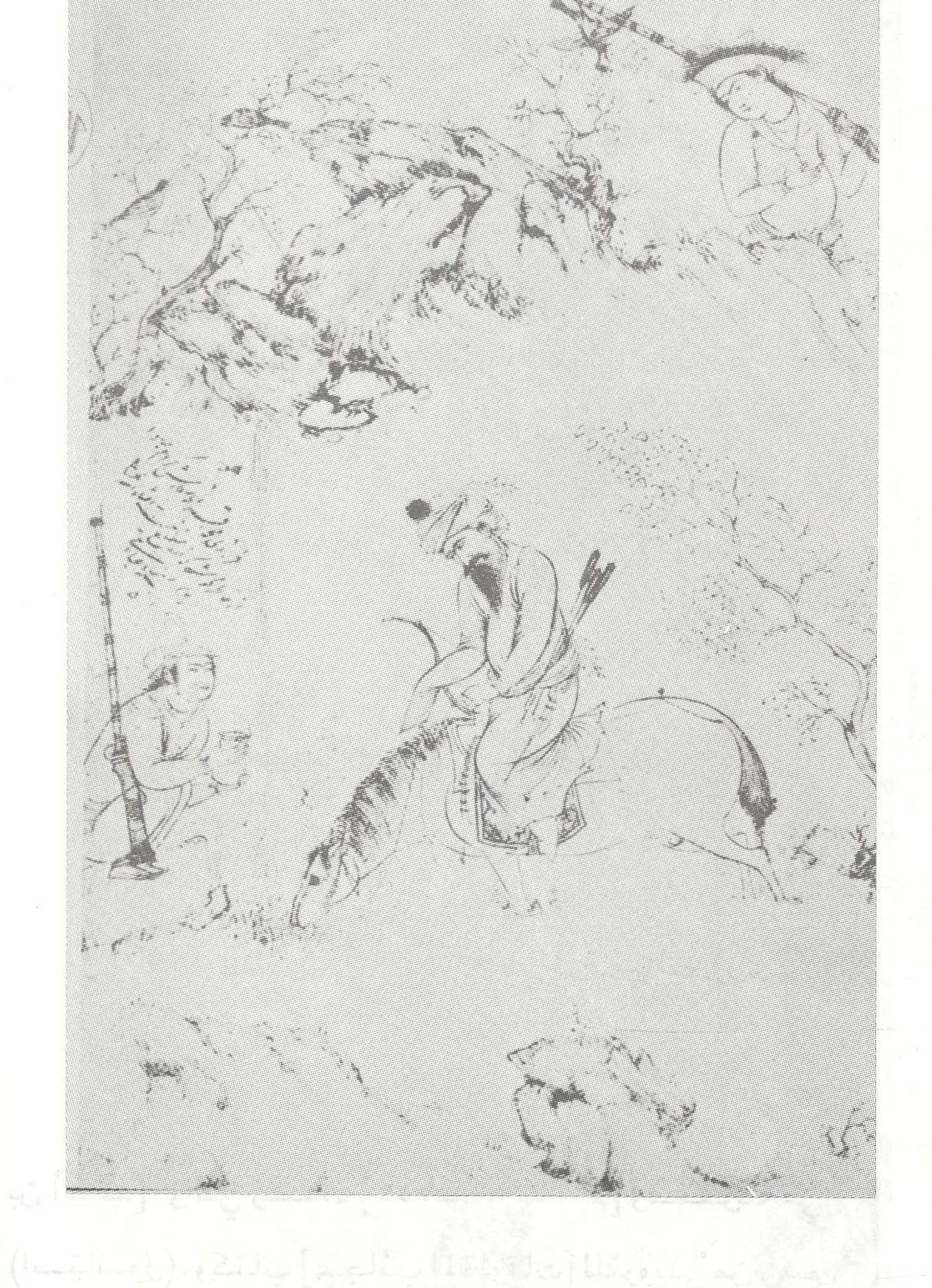
أما [التصوير الأندلسي] فقد كان على صلة وثيقة بالتصوير الأموي، ولهذا حافظ على السحن السامية، وأضاف إليها تصوير العمائر الأندلسية، بكل ميزاتها، وإن أهم مخطوط هو مخطوط [بياض وعياض] الذي يروي قصة غرامية بين شخصين، ومايلاقيانه من العذاب والحرمان، ومن الواضح أن الرسام سعى ليصور لنا الحياة في الأندلس، ومافيها من جمال، وقدم لنا هذه من خلال التعرض لرسم أجواء الحفلات الموسيقية، والتركيز على الطبيعة والأزهار، وكذلك العمائر الأندلسية المعروفة.

ثانياً - المدرسة الايرانية - الفارسية

إن فن المنمنمات العربي الإسلامي، اتجه اتجاهاً جديداً بعد سيطرة المغول على [بغداد]، واخضاعهم لجزء كبير من العالم الإسلامي لسيطرتهم، وهكذا أفسح المجال لتطور المدرسة الإيرانية الفارسية، وبروز الرسامين والخطاطين والمذهبين، الذين قاموا برسم وكتابة المخطوطات الفارسية والكتب المترجمة إليها، وتجميلها بالمنمنمات، التي خضعت لتبدلات مختلفة تبعاً لمكان رسمها، وللموضوع الذي تعالجه، وللمرحلة التي مرت بها هذه المدرسة، وهكذا ظهرت المرحلة المغولية في البداية، والتي مهدت الطريق أمام المرحلة التيمورية التي ترافقت مع حكم [تيمورلنك]، وازدهرت المنمنمات فيها، وأخذت طابعاً خاصاً، وحين جاء [الصفويون] الذين حكموا بعد المغول، وصل هذا الفن إلى أقصى درجات التطور والانتشار، وأعطاه الفنانون المجددون العمق والتجدد، واكتسب السمات التي جعلته مختلفاً عن فن المنمنمات



المنمنمات





المنمنمات

العربي، وذلك عن طريق إدخال أساليب جديدة، وموضوعات عولجت بطريقة مختلفة، مما أعطى فن المنمنمات العربي الإسلامي، استمرارية ودفعاً جديداً، وقدرة على التصدي لموضوعات جديدة لم تكن معروفة في الماضي، وعلى الرغم من هذه العملية التجديدية... ظل فن المنمنمات العربي الاسلامي محافظاً على الخصائص الرئيسية له، والتي تحدثنا عنها، وأصبحنا أمام أساليب فنية مستحدثة، ولكن هذه الأساليب ظلت في إطار الرؤية الجمالية والفنية للوحة والتي تنطلق من [الأرابسك]، وتمكن الفنانون من احتواء التأثيرات الدخيلة عليه، وتطويرها على نحو خاص به، وبالمنطقة التي انتشر فيها الفن، والحضارة التي ازدهرت في ظل حكم [المغول] و[الصفويين]، وهكذا نرى وحدة الهدف رغم اختلاف الوسائل، وهكذا حافظ الفنانون على الروح الفنية الإسلامية، وقدموها عن طريق الصيغة المجددة للأرابسك، الذي أخذ يتنوع مع كل مرحلة، أو منطقة ومع كل تجربة فنية أصيلة.

وفي المرحلة المغولية، تأثر فن المنمنمات، بالفن الصيني

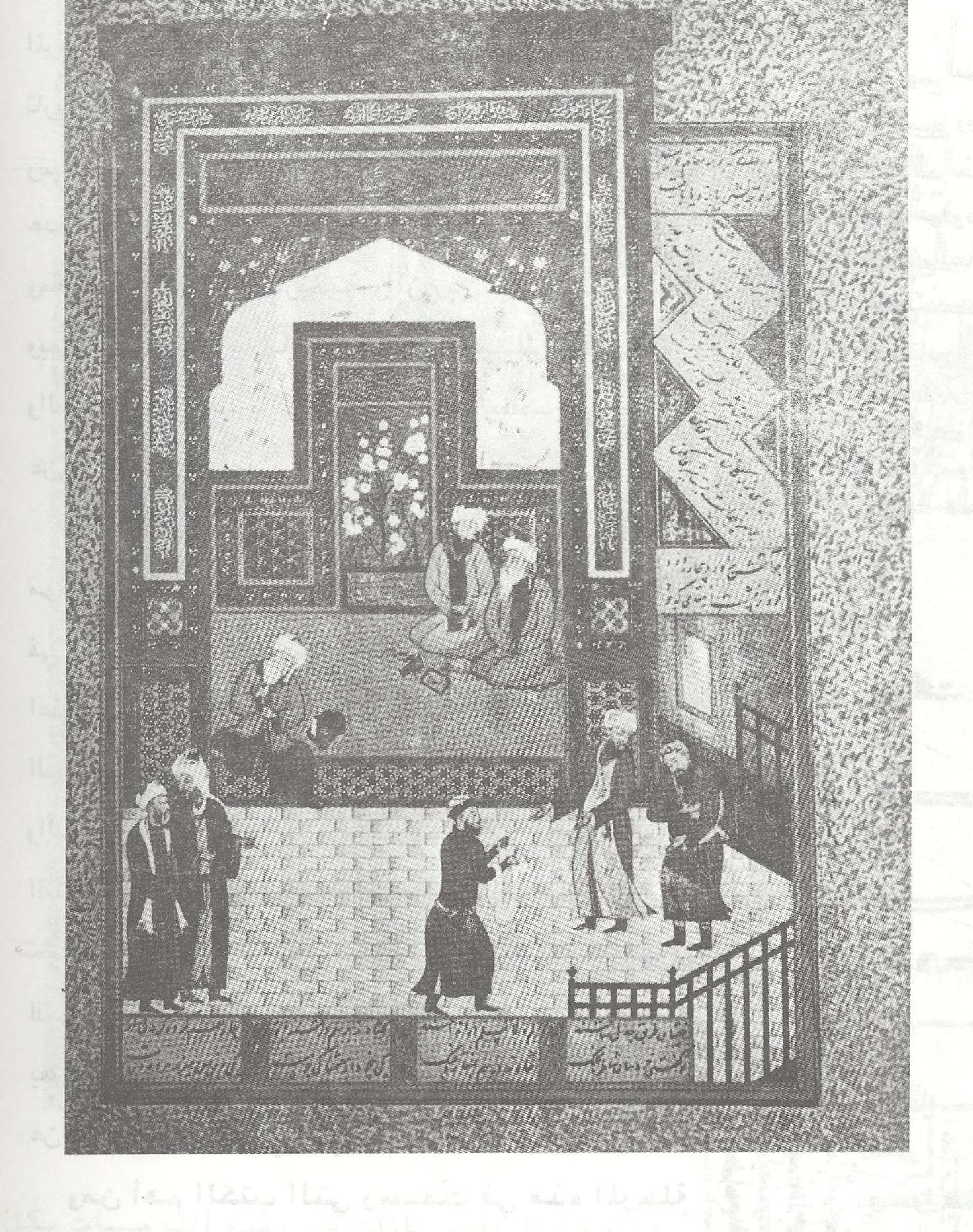


المنمنمات

بشكل خاص، وبفنون الشرق الأقصى، وبدأ الفنانون يهتمون برسم الطبيعة، وبنفس الطريقة التي رسم الصينيون الطبيعة بها، وبدأ الاهتمام بالتفاصيل الكثيرة التي ملأت اللوحة، وكذلك كوجه الاهتمام إلى رسم [العمائر]، والموضوعات الدينية والتاريخية، وأصبحت اللوحة تحشد العناصر الكثيرة من الواقع والخيال، ورسم الأشخاص ضمن حشد من الأشياء، وهكذا بدأت الأشكال البشرية تتضاءل أمام التفاصيل وجماليات الطبيعة، وهكذا أصبح الفنان أكثر شاعرية مما كان، وبدأ الاهتمام يوجه نحو الدقة في التعبير بالخطوط، والنسب، والتأليف الفني الذي يعتمد على [الأرابسك] ويقدمه من خلال اللوحة الفنية، وأصبح [الأرابسك] أكثر تعقيداً مما كان عليه في الفن العربي، واعتمد على مفهوم الفراغ في اللوحة، وتطورت تقنيات الرسم، وأساليب التعبير الفنية، فساعدت على إخراج مخطوط جميل متقن الرسوم، ويبدو فيه الجهد المبذول، مع الاهتمام بالتذهيب، والاعتماد على الخطوط التي تحدد الأشكال



الفن المغولي

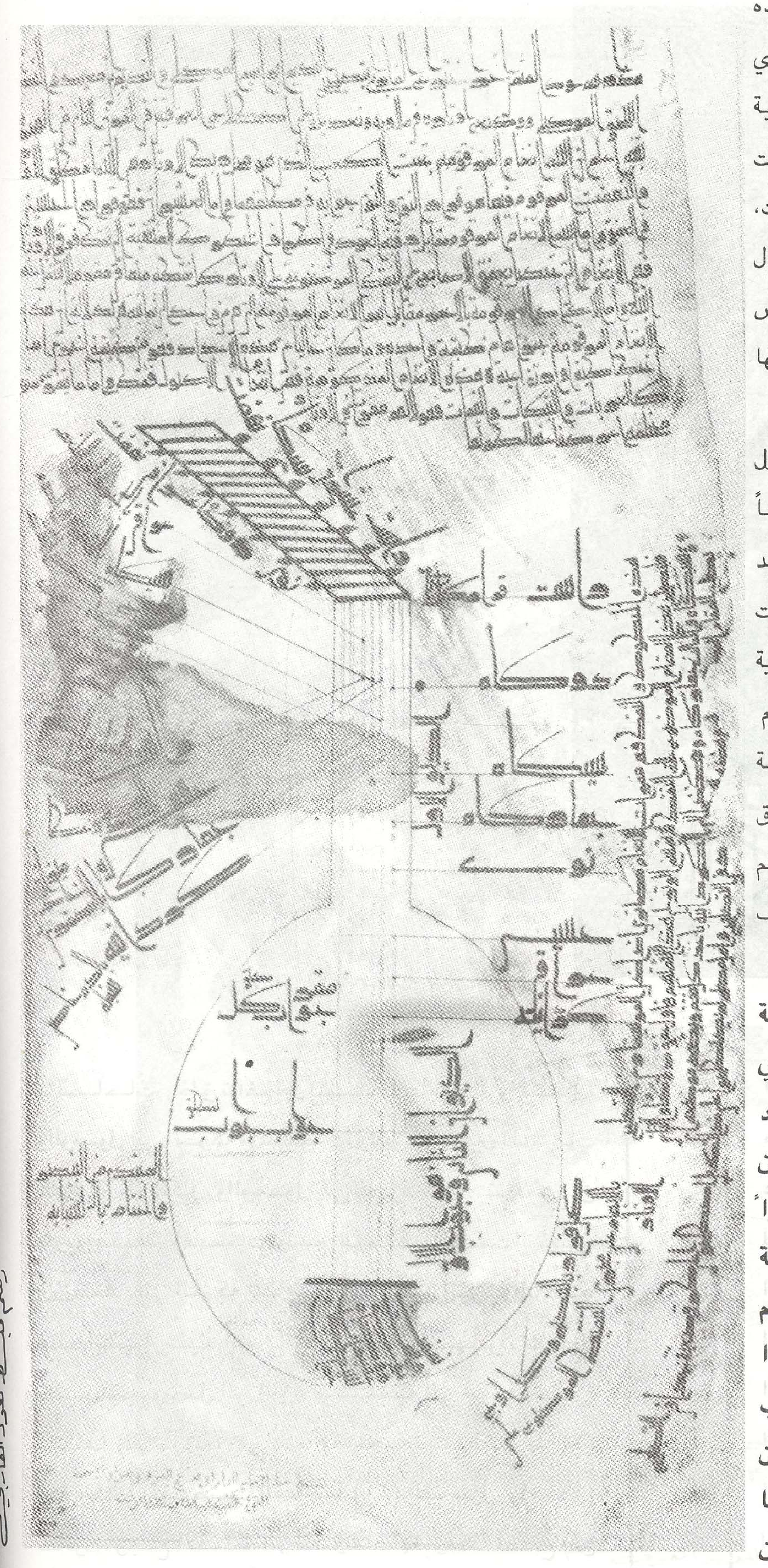


والمسـاحـات، وخلق تناغم بين المسـاحـات اللونيـة، والأشكال، والوصول إلى الحركة والمساحات، وخلق تناغم بين المساحات اللونيـة، والأشكال، والوصـول إلى الحـركـة اللامـتناهيـة، عن طريق هذه التناغـمـات، ودمج اللوحـة من حـيث التكوين، والاعتماد على الحركة الظاهرة للأشكال، أو الحركة الباطنية، فـقد أنشـأ [رشـيد الدين]، وكـان طبـيبـاً شـهيـراً، اشـتـغل بالسيـاسـة، ووصل إلى الوزارة، ضـاحيـة إلى جـانب (تبـريز) سماها (الرشيدية) وفي هذه الضاحية تجمع أكثر من (٦) آلاف طالب، وقد ضمت الضاحيـة (٣٠) ألف منزل، و(١٥٠٠) حـانوت، وجمع آلاف المخطوطات ونمنمتها، وهكذا أصبح (فن المنمنمات) يتمتع برعاية رسمية، ويرتكز على قاعدة اقتصادية متـينة، وهكذا بدأ الحكام والأمراء يتنافسـون على الحصـول على الفنانين، وتقديم المال لهم، وتهيئـة الأجواء المساعدة لهم ليـعملوا، ضـمن أسس واضـحـة المعالم، وهذه الأسس جعلت الفن يزدهر في هذه المرحلة، وتهيئة الوسائل لقيام نهضة فن المنمنمات الإيراني الفارسي، على هذا النحو، وسـاعدت هذه العمليـة على تجـمـيـع الفنانين وعلى تطوير تجـربتـهم، وعلى التنافس فـيـا بينهم، وأصبـح لفن المنمنمـات طرائقـه المحـددة الأسـاليب، والإتجاهات، والتي أعطت أكاديمية فنية واضحة المعالم.

ومن أهم المخطوطات التي رسمت ونمنمت في هذه المرحلة [جامع التواريخ لرشيد الدين] نفسه، وهو كتاب يروي تاريخ العالم، معتمداً على مصادر مختلفة، وقد تمت عملية رسمه مابين عامي [١٣٠٧ - ١٣٥٨]، ونكتشف في المنمنمات عدة أمور هامة، منها، الإهتمام بالطبيعة، وإملاء الفراغات، ومعالجة المواضيع التاريخية، والمزج بين الأسطورة والخيال وبين الواقع، وخلق علاقات تشكيلية بين العمائر والأشخاص والطبيعة، وقدم أسلوباً خاصاً لربط هذه العناصر مع بعضها عن طريق [الأرابسك].

ونلاحظ أن رسم هذا التاريخ، قد أفسح المجال ولأول مرة، امكانية رسم الشخصيات الدينية، والذي أصبح شائعاً في الفن الإيراني الفارسي، وعلى الرغم من أن (المغول) قد اعتنقوا الإسلام فيما بعد، لكنهم سمحوا برسم الشخصيات الدينية، ولم يمنعوا الرسامين من رسم الشخصيات التاريخية والدينية، وهكذا رسم الأنبياء، وأفسح هذا المجال أمام الفنانين للتعبير عن الوجوه وتصوير الشخصيات، ودراسة حياتهم، ورسم مواقفهم المختلفة، وقد اكتسب هذا التطرق للمواضيع الدينية والتاريخية أهمية كبيرة فيما بعد، مما لم يعرفه فن المنمنمات العربي الإسلامي، قبل ذلك، وهكذا اختلف عن فن المنمنمات العربي الذي لم يتعرض لهذه المواضيع.

ومن أهم الكتب التي رسمت في هذه المرحلة كتاب [منافع الحيوان] [لإبن بختشيوع] الذي ترجم إلى الفارسية، ونمنم في عام (١٢٩٨) وقد أصبح هذا الكتا من أهم الكتب التي تعبر عن المرحلة الانتقالية، فالفنان يعتمد اعتماداً كبيراً الحركة المتصلة اللامتناهية للخطوط في منمنمة [الأسد واللبوة]، ودخول النباتات ورسم العصافير التي تذكرنا بالفن الصيني، وهكذا امتلأت الفراغات، وبرزت الشاعرية في أسلوب رسم النباتات والعصافير، وتمكن الفنان من إدخال عناصر جديدة جملت التأليف ودمجها الفنان بأسلوبه، الذي قدم الحركة المعبرة عن



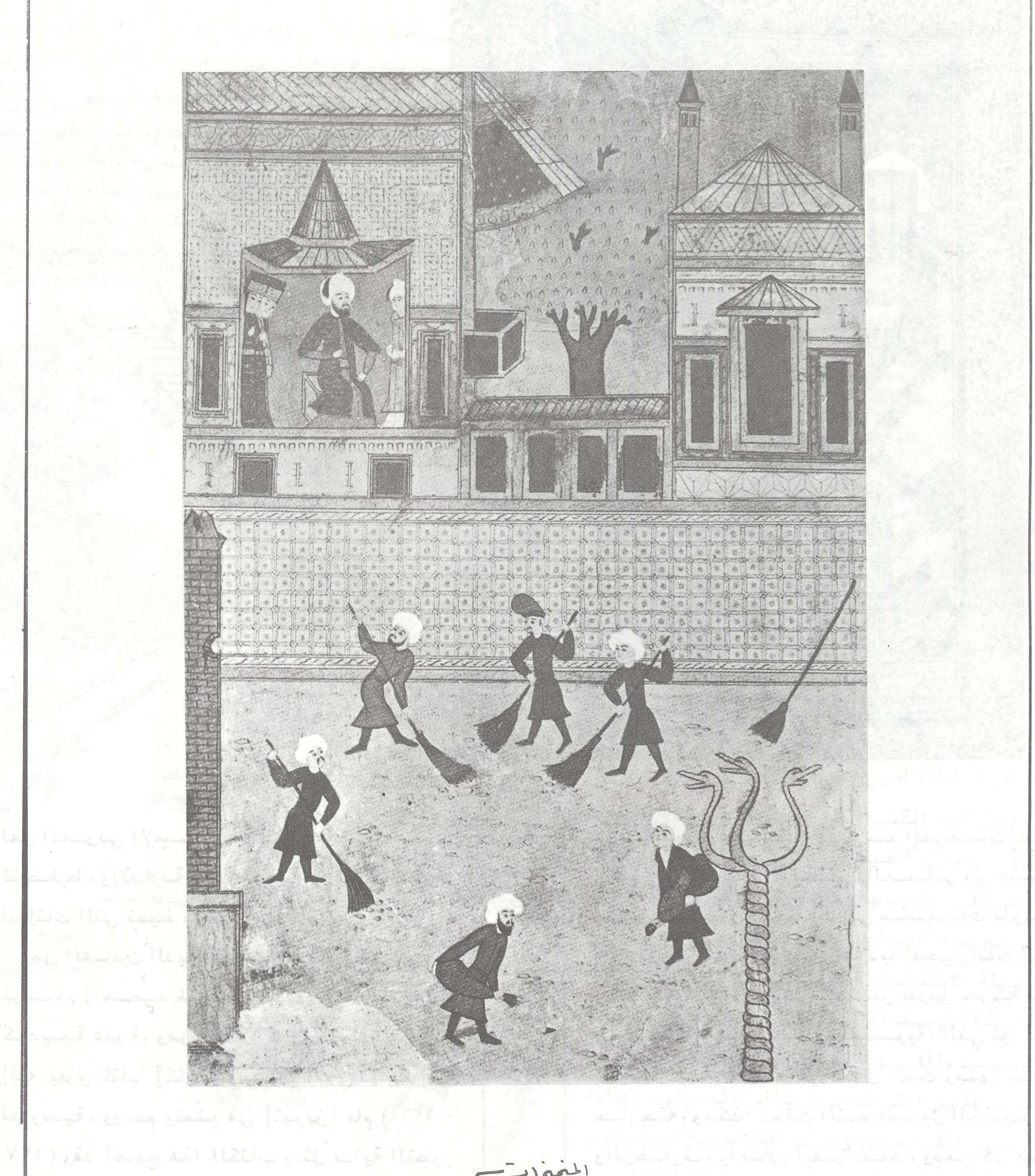
رسم مبسط لعود الفارابي



المنمنمات

الفن العربي الإسلامي، وخصوصاً أسلوب التخطيط، والعلاقة بين تخطيط الحيوانات وبين النباتات التي تحيط بها.

ومن الفنانين الذين اشتهروا في هذه المرحلة الرسام (أحمد موسى) الذي كان مؤسس أكاديمية فنية، ومن الذين طوروا رسم المنمنمات، وإليه يعزى كتاب [كليلة ودمنة] الذي ترجم إلى الفارسية، ورسم ونمنم في [تبريز] عام (١٣٦٠ – ١٣٧٤) وقد أصبح هذا الكتاب يمثل بداية التطور الذي حققه الفن الإيراني الفارسي في [تبريز]، نتيجة لما حققه [رشيد الدين]، ويمكننا الحديث عن دخول النباتات في رسم اللوحات بكل وضوح، وكذلك الاهتمام بالعمائر في صور أخرى، وتحويل اللوحات إلى مساحات ملونة، وتبديل الرسوم من صور فردية للحيوانات إلى رسم مجموعات، وتحريكها عن طريق حركة في المساحات الهندسية أو العضوية، التي توزعت اللوحة إليها، منها ماهو داخل البيت ومنها ماهو خارجه، وهكذا دخلت التفاصيل الكثيرة، والزخارف، واملاء الفراغات، ودمج كل هذه العناصر ضمن تأليف له طابع هندسي في توزيع الأشكال، عدا الأشخاص الذين يصورهم بخطوط



المنظفات



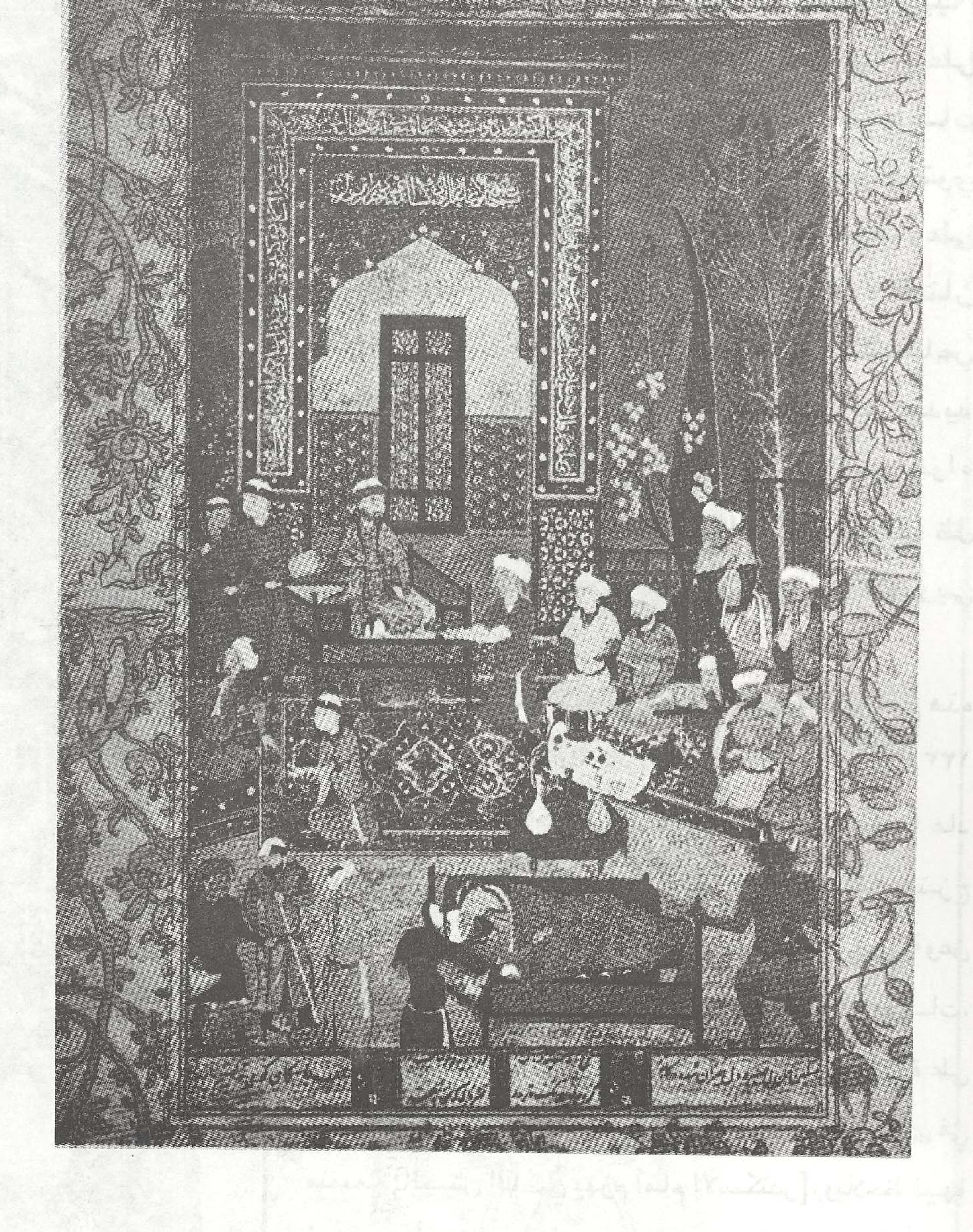
المولوية في استانبول

منحنية، وكذلك النباتات التي تعطي جمالية وشاعرية واضحة، وهكذا أصبح [الأرابسك] يأخذ شكلاً جديداً، يعتمد.

ويلاحظ المشاهد بوضوح بداية تكون مدرسة ايرانية – فارسية، مختلفة عن المدرسة العربية، وتعتمد على الأشكال الزخرفية التزينية، وعلى حشد العناصر والتفاصيل، وعلى المساحات المختلفة الايقاع، وهكذا أصبحت اللوحة تحتوي على عناصر واقعية، وعلى عناصر متخيلة، وعلى عملية دمج وتأليف بينهما، وازدادت قدرة الفنان على التعبير، وتحسن أداءه لرسوم الأشخاص والأشكال والنباتات، وقدم الفنانون ماهو جديد في مجال التعبير الفني العربي الاسلامي سواء من حيث المواضيع أو الأشكال لكن الهدف ظل واحداً وهو خلق لوحة لها طابعها العربي الإسلامي.

ومن أهم المخطوطات التي نمنمت في [تبريز] في هذه المرحلة كتاب [الشاهنامة للفردوسي] وذلك في العام [١٣٣٠ – ١٣٣٦]، والشاهنامة أسطورة فارسية قديمة، ولهذا عاد الفنانون إلى التراث القديم ليرسموا أحداثه، التي يمتزج الحقيقة فيها مع الخيال، وقد عبر الفنان عنها بحيوية وعن طريق الزخارف، والأشكال التي تزدحم في اللوحات، وبالإضافة إلى تصوير مجموعات الأشخاص، والقدرة على رسم معركة حربية، ومجموعات الفرسان، كما نرى في منمنمة [الجيش الهندي يهزم أمام الاسكندر]، ويلاحظ فيها أسلوب توزيع الأشخاص حسب المساحات الملونة [أسود – رمادي – ذهبي] وهكذا مهد الطريق أمام [فن مغولي] له خصائصه المحددة، وبداية الطريق أمام [المرحلة التيمورية] التي تطور الفن فيها، وأخذ عمقاً وبعداً لظهور فنانين مبدعين، وتقديم أشكال جديدة كلياً، وحتى في نفس الموضوعات التي أعيد رسمها في المرحلة الجديدة.

أما التصوير في المرحلة التيمورية، والذي انتشر مابين عامي (١٤٠٠ – ١٤٥٠)م فقد أخذ أبعاداً جديدة، إذ قام [تيمورلنك] باستدعاء الفنانين إلى (سمرقند) وكذلك فعل [شاه رخ] الذي أسس مجمعاً فنياً في (هراة)، اجتمع فيه الخطاطون والمزخرفون، والفنانون، وتنافس أمراء [تبريز]



المنمنمات

و[شـيـراز] و[طهـران] على تشـجـيـع الفنانين عل رسم المخطوطات وزخرفتها، وظهر في هذه المرحلة بعض عمالقة الفن الإيراني الفارسي من أمـثـال [كـمـال الدين بـهـزاد]، ومـعـاصـريه وتلامذته، مـثل [قـاسم علي]، و[رضـا عـبـاسي] و[الشيخ زاده] وغيرهم، وفي الحقيقة ان [بهزاد] هو الذي أوصل الفن التيموري إلى قمته وأسهم في ايجاد مدرسة فنية خـاصـة به، وقـد اسـتـمـرت تأثيراته على الفن الايراني – الفارسي بعد انتهـاء المرحلة التـيـمـورية، أي في مـرحلة [الصفويين]، وقد كان يوقع بامضائه على المنمنمات، فكان هذا بداية لتكوين أساليب فنية شـخـصـيـة خاصـة بكل فنان إذ يتعـرف الناس على الفنانين من أسـاليبـهم،وبدأ الفن العربي الاسلامي يتجه نحو تكوين طريق جديد لم يسبق إليه، وبعد أن كنا نجهل أسماء الفنانين ونعزو فنهم إلى الكتاب أو المدينة، أصـبحنا نعرفـهم من توقيـعـهم وأساليبهم. وبدأ التـحـول من السـمـات العـامـة للفن العربي الاسلامي، إلى السـمـات الشخصية للرسامين.

واسـتـطـاع [بـهـزاد] أن يـفـرض رأيـه عـلى الخطاطين، ويرسم، ثم يتـرك لهم أن يكتـبـوا

المخطوطة، وبذلك أصبح يسيطر على تأليف اللوحة، ووصلت مهارة الرسم إلى أقصاها معه، ونرى النسب الدقيقة للأشخاص والعمائر، واكتشاف التأليف الفني المتميز لكل منمنمة.

أما الموضوعات التي تميزت بها [المرحلة التيمورية] فقد تميزت بانتشار الكتب الدينية من أمثال [تاريخ الأنبياء] و[معراج نامة] وهي قصة المعراج، و[تذكرة الأولياء] و[سيرة ابن هشام]، هذا بالإضافة إلى الكتب التاريخية المعروفة مثل [الشاهنامة] وهي سيرة الملوك الساسانيين و[حياة تيمورلنك] و[الاسكندر المقدوني].

وهناك كتب الأشعار مثل [بستان سعدي الشيرازي] وقصص المحبين، [ليلى والمجنون وشيرين وخسرو]، وهو كتاب يضم (٥) قصائد لنظامي، ومن الواضح أن المرحلة كانت حافلة بالرسوم الكثيرة التي انتشرت في كل مكان.

ولكننا سوف نتوقف عند بعضها مثل كتاب [الاسكندر نامة] و[كليلة ودمنة] قبل أن ننتقل إلى الحديث عن [بهزاد] وماقدمه من رسوم.

لقد رسم كتاب [الاسكندر نامة] في [شيراز] عام [١٤١٠]م، ويعكس نفس أهداف المرحلة التيمورية، وإن اختيار [الاسكندر المقدوني] له دلالاته الهامة، وذلك لأن [الاسكندر] قد وحد الفرس واليونان في دولة واحدة، ولهذا سمي [ذو القرنين]، ولهذا اعتبره الايرانيون بطلاً، وأضفت الأساطير على حياته الكثير من القصص، التي جعلت كتاب [الاسكندر نامة] يجمع الحقائق، ويقدمها من خلال الرسوم.

وهناك منمنمة هامة، هي [إعادة بناء قصر الخورنق]، واللقطة تقدم مسرحية كاملة الأبعاد، فيها الموضوع الإنساني، وأسلوب المعالجة الذي اعتمد على خلق حركة (أرابسك) من خلال الأشخاص الذي يقومون بالبناء، فثلاثة أشخاص إلى اليسار يتحركون إلى الداخل، ثم تستمر الحركة شخصان في الوسط، ثم أربعة إلى اليمين، يعملون في تأمين الماء، وتكسير الأحجار، وتتكون الحركة الصاعدة إلى اليسار عن طريق السلم، الذي يتجه إليه شخصان، والثالث ينزل، وهناك خمسة أشخاص في الأعلى وهم يعملون في أعلى البناء، وشخص يرفع اللوازم بحبل إلى الأعلى، وهكذا نحس بحيوية كل مارسم، وأهمية العمل الذي يقوم به هؤلاء الأشخاص، ودور كل شخص، وأهميته عند بناء القصر، وضرورته لخلق تأليف فني متماسك بايقاعاته وحركته، ودقة الرسم والخطوط، وإملاء كل المساحات بعنصر له أهميته لخلق التأليف العام.

وفي المرحلة الصفوية، كان [بهزاد] هوا لفنان المجلي، وقد وصل إلى قمة انتاجه في عهد الشاه (طهماسب)، وقدم الرؤية الفنية الإيرانية - الفارسية لفن المنمنمات العربي الإسلامي أروع تقديم، وهكذا شاع فن المنمنمات وانتشر تحت رعاية وتشجيع الحكم الصفوي الذين كانوا (ايرانيين) بكل معنى الكلمة، وقد عادوا إلى تراثهم القديم، وانتشرت كتب الشعر، والتاريخ الفارسي، والمؤلفات الدينية، التي نمنمت في كل بقاع الحكم الصفوي، وصوروا الحياة اليومية بدقة بالغة، وقدموا مشاهد الصيد، والحرب، والحفلات والمآدب الملكية، والموسيقى، وانتشرت الرسوم الشخصية، وظهر عدد كبير من الرسامين، ومن أهمهم (رضا عباسي) و(قاسم علي) و(سلطان محمد) و(ميرزا علي) وغيرهم كثيرون.

أما من حيث الأسلوب الفني، فقد أصبح دقيقاً جداً، والتفاصيل كثيرة، وبدأنا نشهد الانتاج الغزير، والمبالغة في كل شيء، في الحركات وفي التفاصيل، ثم دخل الفن في مرحلة من الركود، وقلة الابداع والإهتمام بالجوانب الزخرفية، وبرز الجانب الاقتصادي والتجاري، الذي رسمت عن طريقه العديد من الرسوم، وبدأ تظهر تأثيرات الفن الغربي بوضوح تام.

وهكذا انتهت المرحلة الصفوية، وغابت معها



المنمنمات

كل السمات التي برزت لمقومات فن منمنمات [فارسي إيراني] له ميزاته المتفردة، والتي قادته إلى اكتشاف رؤية جديدة لفن المنمنمات مختلفة عن الفن العربي، وهذه الرؤية جعلت الفن أكثر اهتماماً بالزخارف، والتفاصيل، وأكثر إلحاحاً على تأليف الأرابسك بالوحدات الهندسية، والمساحات، وقدم في النهاية، أكاديمية فنية مستقلة تماماً، لكنها وسعت الرؤية نحو جوانب جديدة لم تكن معروفة في الفن العربي سواء من حيث الموضوعات أو الأشكال الفنية.

ثالثاً - المدرسة المغولية - الهندية

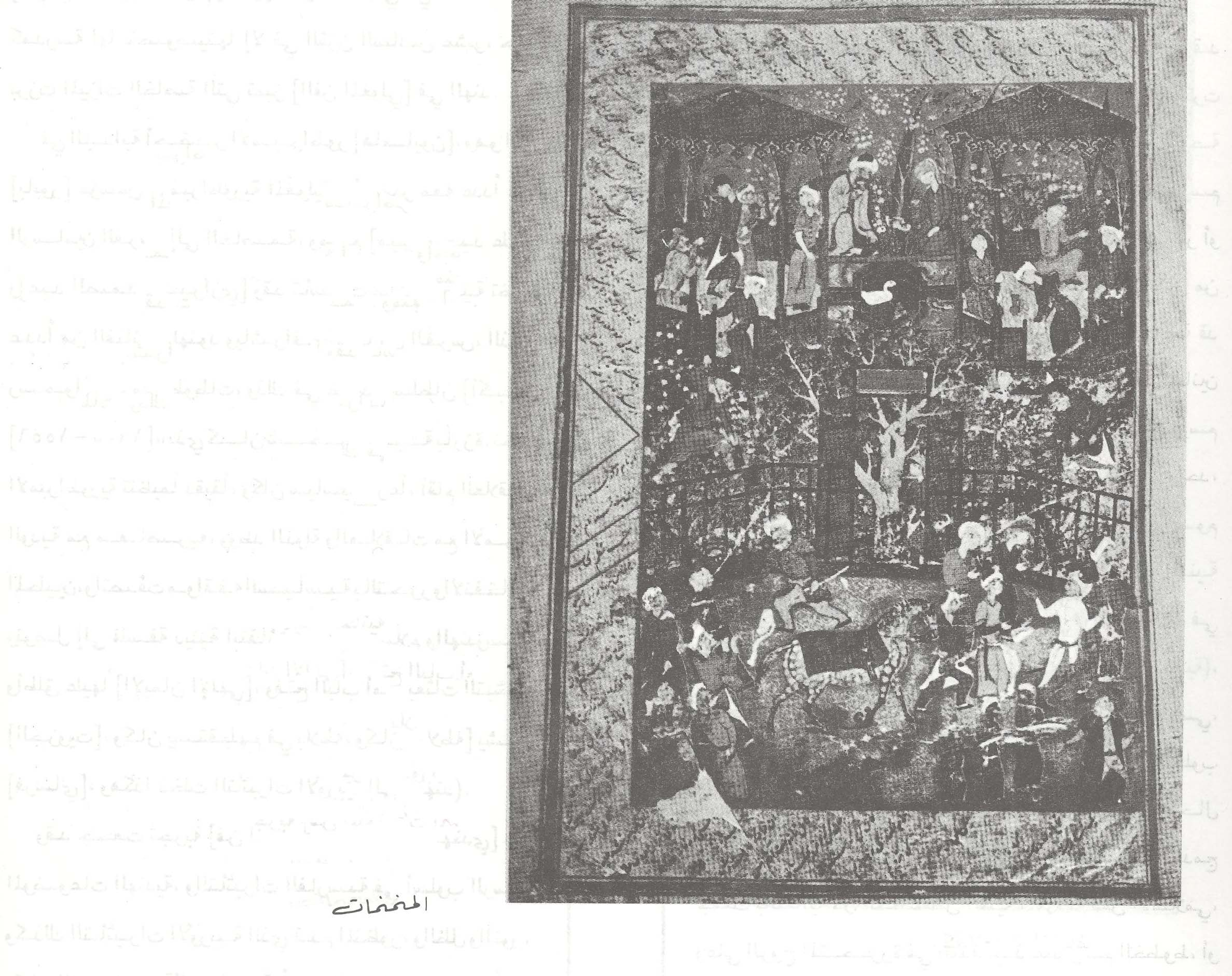
في العام (١٥٢٦)، استولى (المغول) على (دلهي)، وكان [بابور] [١٤٨٣ - ١٥٣٠] حفيد تيمورلنك، الامبراطور المغولي الذي أسس الامبراطورية المغولية في الهند، والتي حكمت الهند مدة ثلاثة قرون من [١٥٢٦] وحتى [١٨٥٧]، وقد انتشرت المنمنمات [المغولية - الهندية] التي تنتمي إلى المنمنمات الإسلامية، خلال هذه الفترة، وفي البداية تأثرت هذه المدرسة بالمنمنمات الفارسية - الايرانية، وخصوصاً بمدرسة

[هراة] المعروفة، ولم يتطور الفن المغولي في المنمنمات كمدرسة لها خصوصيتها إلا في القرن السادس عشر، حين برزت الميزات الخاصة التي تميز [الفن المغولي] في الهند.

في البداية أحضر الامبراطور [هامايون]، وهو ابن [بابور] مؤسس الامبراطورية المغولية، وأحضر معه عدداً من الرسامين الفرس إلى العاصمة، ومنهم [مير سعيد علي] و[عبد الصمد الشيرازي] وقد تأسست مدرسة فنية تضم عدداً من الفنانين الهنود وباشراف الرسامين الفرس، الذين رسموا عدة مخطوطات، وذلك في عهد السلطان [أكبر ١٥٥٦ - ١٦٠٥]، الذي كان شخصية بارزة، نظم الامبراطورية تنظيماً دقيقاً، وكان سياسياً بارعاً، أقام العلاقات الودية مع معاصريه، ووطد الدولة والعلاقات مع الأمراء المحليين، واتصفت مواقفه السياسية بالتحرر والانفتاح، وتوصل إلى فلسفة دينية انتقائية تجمع الإسلام والهندوسية، وأطلق عليها [الإيمان الإلهي]، وفتح الباب أمام بعثات التبشير [الجزويت]، وكان يستقبلهم في بلاطه، وكان [بلاطه] يشبه [فرساي]، وهكذا دخلت التأثيرات الأوربية إلى (الهند).

وقد جمعت تجربة [فن المنمنمات المغولي - الهندي] بين الموضوعات الهندية، والتأثيرات الفارسية في أسلوب الرسم، وكذلك التأثيرات الأوربية الذي قدم المنظور، والظل والنور، وكان الامبراطور [أكبر] محباً للفن الإيطالي، ومنفتحاً في ثقافته على كل ماهو معاصر، من ثقافة وفن، وهكذا تطور فن منمنمات مغولي هندي أكثر واقعية من الفن الفارسي - الإيراني، وأكثر تعبيراً عن الثقافة الانتقائية التي جمعت الإسلام مع الهندوسية والفن الغربي والتأثيرات الفارسية، والموضوعات المرتبطة بالتاريخ القديم للمغول، والفرس، وأساليب التعبير الجديدة التي جمعت كل الأشكال الفنية السابقة، وبدأت عملية دمج وجمع الخصائص الفنية، وبرزت التقاليد الخاصة بفن المنمنمات المغولي - الهندي، وبرزت لوحات تمثل الوجوه الشخصية التي عبرت عن الفن في المرحلة، تمام التعبير، وأعطت للفن خصوصية.

وإن المدرسة الفنية التي أسست في عهد [أكبر]، قد ازدهرت في عهد ابنه [الامبراطور جهانيجر]، إذ ابتكرت المدرسة لنفسها تقاليداً خاصة، فالفنان لايرسم اللوحة لوحده، بل يشارك عدة فنانين في التنفيذ، واحد يرسم الخطوط الرئيسية، وآخر يرسم الأشخاص، وثالث المناظر أو الحيوانات، ثم يأتي التلوين من قبل فنان آخر، وهكذا كان من الصعب معرفة اسم الفنان، ومن الواضح أن هذه المدرسة قد لعبت دوراً كبيراً مؤثراً على [المنمنمات] وقد بلغ عدد الفنانين فيها أكثر من مائة فنان يرسمون المخطوطات، وابتكروا رسم [البومات] تضم مجموعات لوحات تنفذ حول موضوع واحد، وقد أثبتوا براعتهم الفنية، وتمكنوا من تقديم عدة رسوم ومنمنمات فيها الأشكال الموروثة عن الفرس، والرؤية الفنية التي تربط الفن بميزات الفن الإسلامي، والتي تجلت في طريقة تأليف المنمنمة، وعلى الرغم من الإتجاه إلى (الواقعية)، والإبتعاد عن التفاصيل والصياغة التزينية للفن الفارسي، والإعتماد على الخطوط اللينة، ورشاقة التعبير في أسلوب الرسم، وفي رسم الطبيعة والأشخاص، وكذلك هي الحال بالنسبة للموضوعات التاريخية، وهنا نلاحظ أن عملية الدمج جمعت بانتقائية كل الخصائص الفنية المعروفة للفن الاسلامي، وعلى الروح المتحررة في التنفيذ عند رسم الخطوط، أو المساحات والتداخل في الحركة لتعميق المشاهد المرسومة، مما أعطى للفن الهندي المغولي خصوصية، وجعله يختلف عن الفنين الفارسي والعربي، فالفنانون حملوا التقاليد الفنية الإسلامية... إلى آفاق جديدة، وأثبتوا قدرتهم على التلاؤم مع الواقع الجديد، ومع المرحلة، في ظل الامبراطورية المغولية، البلاط، والصيد، والحياة اليومية، والتاريخ القديم، واستيعاب التأثيرات الأوروبية التي دخلت إلى فنهم، والمحافظة على أصالة التعبير، من حيث حركة الخط اللامتناهة، والمساحات المتداخلة، وإهمال المنظور أحياناً أو اللجوء إليه حسب الحاجة، والوصول إلى فن منفتح على كل الاتجاهات الفنية، ومتحرر



المنمنمات

من الموضوعات، وحتى الدينية، وإضافة إلى تصوير الحياة اليومية والتعبير عن كل مايتطلبه المجتمع المغولي في الهند.

ويمكننا تحليل بعض المنمنمات، التي رسمت في هذه المرحلة، وذلك من أجل الوصول إلى فهم فن المنمنمات الإسلامي في الفترة المغولية.

لقد رسم مخطوط [المهابهارته] في عهد السلطان أكبر، والمهابهارته هي ملحمة الهند الكبرى، وتروى بطولاته، وتصور حياته الدينية، والملحمة مؤلفة من [١٠] آلاف بيت من الشعر، وتجمع الحقائق التاريخية والخيالية، وهكذا اتجه الفن إلى تقديم الأساطير الهندية، وربط نفسه بالحياة التاريخية والروحية الهندية، وقدم الرسامون الصياغة الواقعية الدقيقة، والأشكال الفنية المحورة التي عبرت عن كل مايتطلبه رسم أمثال هذه المخطوطات. وقد اعتمد الفنانون على التراث الغني الموروث لتقديم منمنمات معبرة، ونرى ذلك من خلال ذلك، القدرة على التأليف للوحة من مساحات، وتقديم خصائص كل شخص،

وذلك عن طريق الوجوه، وحركات الأيدي المدروسة، والحركة المتصلة المترابطة بين المساحات وخطوط الأشكال، مما أغنى المنمنمات وأعطاها حيوية وهكذا جمعت المخطوطة بين الموضوع الهندي والتأثيرات الفارسية، وعكست الروح الدينية الاسلامية المرتبطة بالأرابسك، وكذلك المفاهيم الفنية الغربية التي نراها في أسلوب رسم الأشخاص، والنسب والمنظور الذي اعتمد على المفاهيم الغربية، وعلى المفاهيم العربية الشرقية أحياناً أخرى.

وكذلك هي الحال بالنسبة لمخطوط [أكبر نامة]، الذي يصور حياة الامبراطور [أكبر]، التي نحس فيها بنفس الخصائص التي تجمع عدة اتجاهات وتقدم لنا بالإضافة إليها العمارة الهندية الإسلامية، فالحركة تنتقل من الحصان إلى يسار اللوحة وتستمر الحركة حتى تصل إلى الامبراطور [أكبر] في وسط المنمنمة، وتستمر بعده نازلة إلى مدخل البناء، وتتنوع حركات الأشخاص، وتعابير وجوههم، وتقدم لنا في النهاية تكثيفاً دقيقاً لحياة البلاط ومافيه، ويضاف إلى ذلك كله الروح الواقعية، والقدرة على التعبير عن الموضوع بدقة وبساطة، واستخدام كل الوسائل الفنية من أجل أن تكون المنمنمة في خدمة الموضوع وتجميله، والتعبير عن القصة، وإضافات فنية تذكرنا بما فعله الفنانون الذين يرسمون الرسوم التوضيحية، ضمن قالب فني خاص بالفن الهندي المغولي.

وهناك العديد من الرسوم الشخصية التي اشتهرت في هذه ومنها لوحة شخصية للامبراطور [جهانجير] يحمل صورة والده أكبر وكذلك لوحة تمثل [أورانزيب] ابنة [جهانجير]، وأخيراً نصل إلى لوحة تمثل [الإمبراطور جيهان] على الحصان، وفي هذه الفترة أصبحت الدقة الواقعية هي التي تغلب على الرسم، ويضاف إليها رشاقة الخط والحركة المتصلة، ونرى [الفن الهندي المغولي] يصل إلى قمة التعبير الواقعي، والقدرة على النقل عن الواقع مع المحافظة على روح فن المنمنمات العربية الإسلامية، والتي وصلت إلى أقصى درجات التعبير الفني من حيث المهارة والقدرة على الاختصار والتعبير، وخلق الأجواء المعبرة عن الموضوعات.

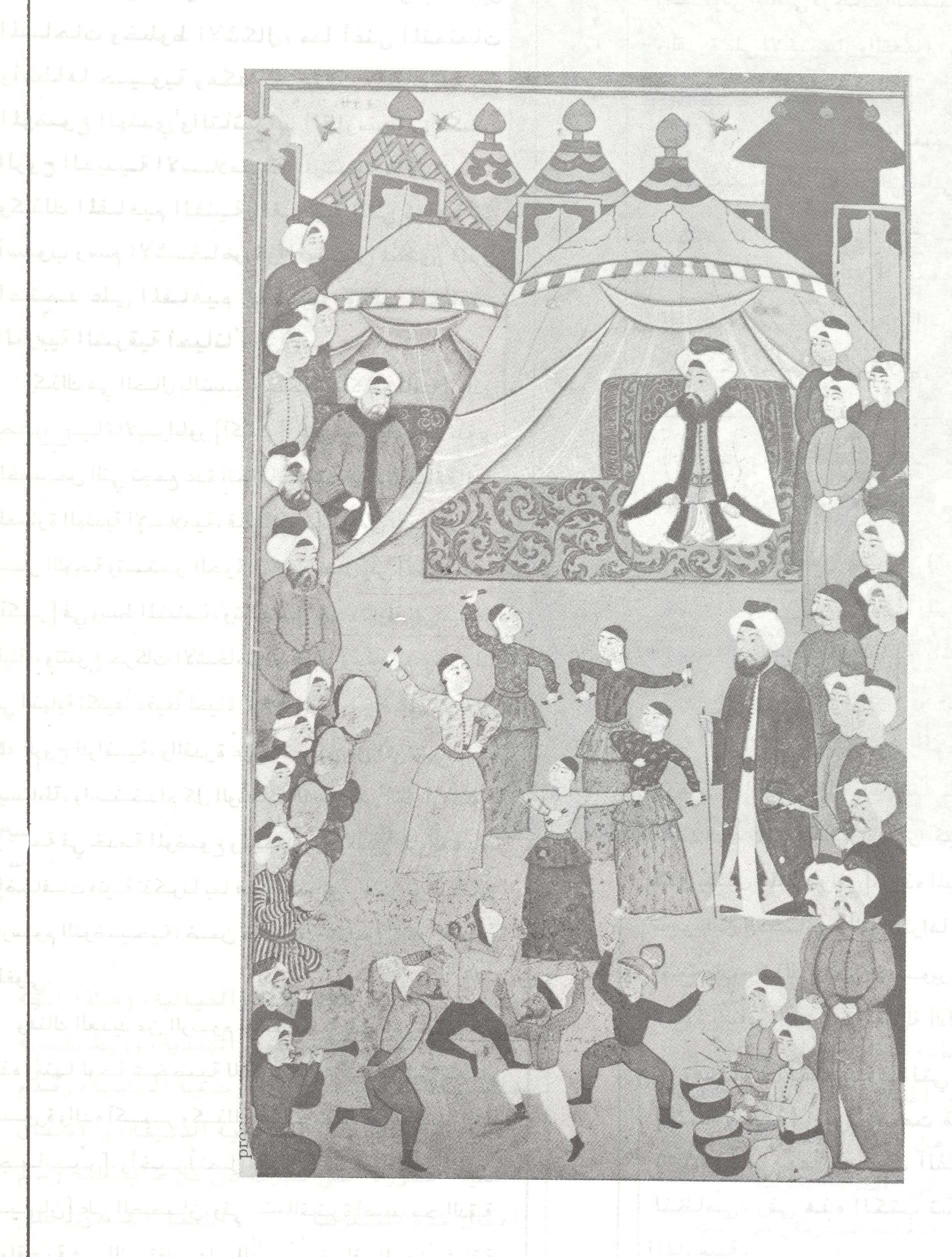
رابعاً – المدرسة العثمانية – التركية

لقد نشأ فن المنمنمات العثماني التركي، في فترة الحكم العثماني، وتأثر في البداية بالفنون الإسلامية، والمنمنمات الفارسية سواء من حيث الموضوعات، أو أساليب التعبير الفني، ومن ثم أخذت المنمنمات التركية – العثمانية تتجه اتجاهاً خاصاً بها مستقلاً عن غيرها، من حيث العناصر المستخدمة أوأساليب التعبير، وهكذا أخذت المنمنمات العثمانية – التركية شكلاً جديداً له صلاته بالفن الإسلامي بشكل عام وله ميزاته الخاصة.

وفي عهد السلطان العثماني (سليمان القانوني)، رسمت رحلات الصيد الملكية، والأمراء المحاطون بالاتباع، وساحات الرياضية والتسليات السلطانية، والمناظر الطبيعية الشاعرية التي حفلت بها دواوين الشعر، وحين استقل الفن التركي بدأ يتجه إلى رسم الأشخاص ذوي الملامح العثمانية، وبدأت تبرز العمائر التركية المختلفة عن الفارسية والعربية، وقد ازدهر رسم اللوحات التاريخية ازدهاراً كبيراً، وكذلك لوحات رسم المدن بشكل [طوبوغرافي]، وهذه الميزة من أهم الميزات التي تميز الفن العثماني، والتي لانراها عند غيرهم من رسامي المنمنمات، وكذلك ازدهر التصوير الديني، وهناك محاكاة لرسوم الفنانين الفرس، مع المحاولة الدائمة لتقديم أسلوب خاص.

ومن أهم المنمنمات التي رسمت مخطوطة [كليلة ودمنة] التي رسمت في استانبول عام (١٤٩٥) في عهد [محمد الفاتح]، وكتاب خمسة لنظامي، وفي هذه الكتب تبدو التأثيرات الفارسية.

ومن المخطوطات الهامة التي رسمت في السلطان (سليمان القانوني) مخطوطة (سليم



من كتاب السورنامه - السلطان أحمد



المنمنمات

نامة)، وهي تمثل حياة السلطان (سليم الأول)، وكذلك مخطوط (سليمان نامة)، وهو كتاب للمؤلف التركي (فتح الله عاريف شلبي)، ويضم (٦٨) منمنمة تعكس الأسلوب العثماني التركي الذي كان في بداية استقلاله، ومن أهم المنمنمات، منمنمة تصور اعتلاء السلطان سليمان القانوني للعرش، والتي تقدم لنا نفس أشكال التعبير الفني المتمثلة في الإيقاع الحركي الذي استعان به الرسام ليقدم التداخل والحركة المستمرة.

أما مشاهد الصيد في هذه المنمنمة فقد قدمت على أساس الحركة الدائرية.

وفي عهد السلطان (سليم الثاني) رسمت عدة مخطوطات هامة وأكثرها عن المواضيع الرسمية مثل (تتويج السلطان) و(اعتماد السفراء) و(خروج الجيوش إلى القتال)، وقد ازدهرت الرسوم الشخصية بعد ذلك.

وكان السلطان (مراد الثالث) من كبار محبي الفن، لهذا نلاحظ كثرة المخطوطات التي رسمت في عهده، ومن أهمها، تاريخ الفن التركي للمؤرخ (مصطفى علي) وكتاب (سورنامه)، وهو كتاب الاحتفالات للمصور (عثمان) وكتاب (قيافات الإنسانية في شمائل العثمانية) وفيه (١٢) صورة للسلاطين.

وكتاب زبدة التواريخ وهو مؤلف من أربع مجلدات عن (خلق الكون) و(الأنبياء) و(حياة الرسول ص) و(ممالك الأناضول وقيام الدولة العثمانية).

وهناك العديد من المخطوطات التي رسمت، والتي تتناول شتى الموضوعات الحياتية اليومية، والتي تؤكد على أهمية فن المنمنمات ودوره، حتى جاءت التأثيرات الأوربية، فاتجه الرسامون إلى الصيغ الفنية المعروفة، والتي ألفت رسم المخطوطات لتحل اللوحات الزيتية محلها.

الفن الطليطلي

تحت الحكم الاسباني

(١٣٠٠ - ١٦٠٠)

تأليف: مجموعة من المصنفين الأسبان

بإشراف: المعهد الاسباني الغربي

مراجعة: بسيليو بايون

الطبعة الثانية عام ١٩٧٣

مقدمة

يشتمل هذا الكتاب على ثمانية فصول هي:

الفصل الأول: يضم مختصراً عن الحكم الاسلامي وعن المسلمين والمستعمرين والفرجة واليهود تحت الحكم الاسباني.

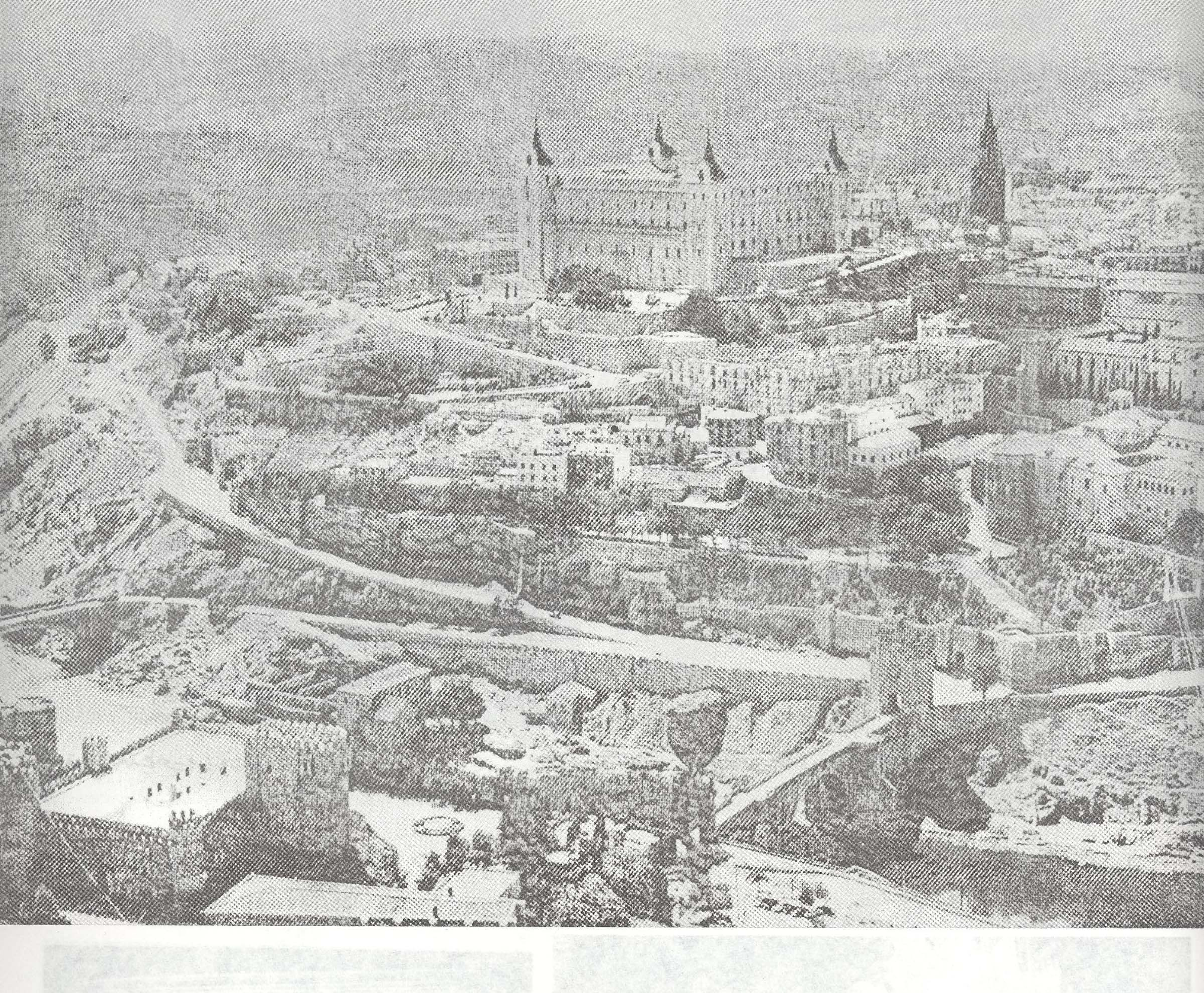
الفصلُ الثاني: يستعرض النقوش والزخارف في طليطلة.

الفصل الثالث: يبحث في الحصون والدفاعات العسكرية.

الفصل الرابع: يتحدث عن الهندسة المعمارية والمدنية ويضم الجوانب الدينية من مساجد وقصور اسلامية وكنائس.

الفصل الخامس: يتناول روائع الزخرفة الاسلامية في قرطبة وطليطلة في عصر المرابطين والموحدين.

الفصل السادس: يعالج الزخرفة الأثرية الفخمة في عهد المسلمين تحت حكم الاسبان ويشمل على بدايات تأثير المرابطين والموحدين، وعلى موجز عن الفن الحضري مثل القصور (قصر اشبيلية) المسمى (Alcazar) والوجه الغرناطي ودوره في الفن الطليطلي.



منظر جوي لمدينة طليطلة

الفصل السابع: ويبحث في الزخرفة النباتية (زهور ونباتات وأوراق الأشجار).

الفصل الثامن: ويبحث كذلك في الزخرفة التصويرية وتشمل الإنسان، والحيوان، والطير.

وبعد هذا العرض لفصول الكتاب يتناول بالحديث الأثرالغرناطي في الزخرفة الطليطلة والتي تمتد من الفصل الخامس وحتى الفصل الثامن.

إن البيوت التي اتبعت في زخرفتها الأثر الغرناطي بشكل جلي كثيرة منها:

قصر أرمينيو، وصالة الكورال، وصالة الحظيرة (فناء البيت)، وهي من ممتلكات السيد دون ديغو إضافة إلى الزخرفة المسماة نقش المورو (المسلم)، والبيوت ذات الأروقة من ممتلكات السيد سانتا ايسابيل.

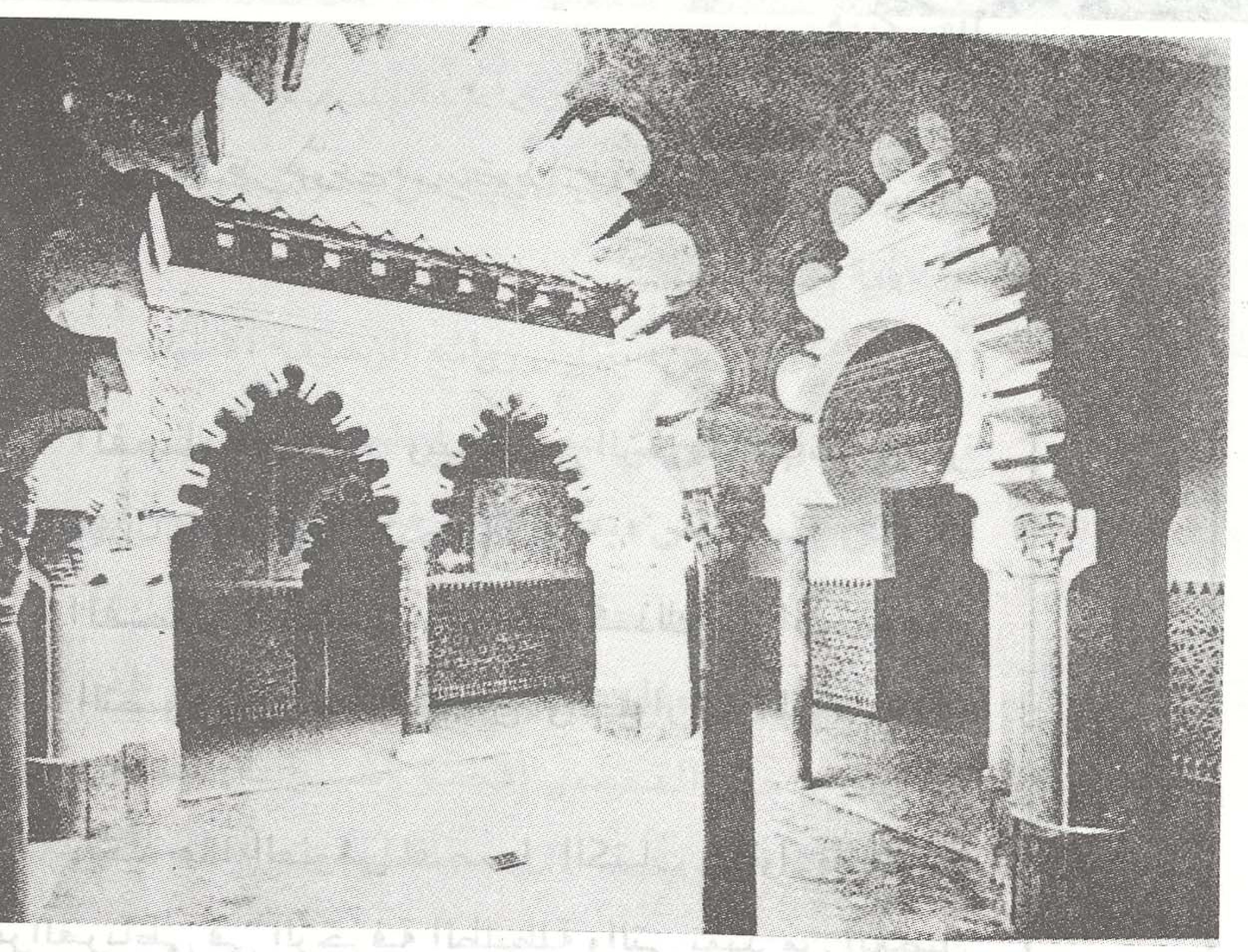
قوس طليطلي من قصر توردسيلس



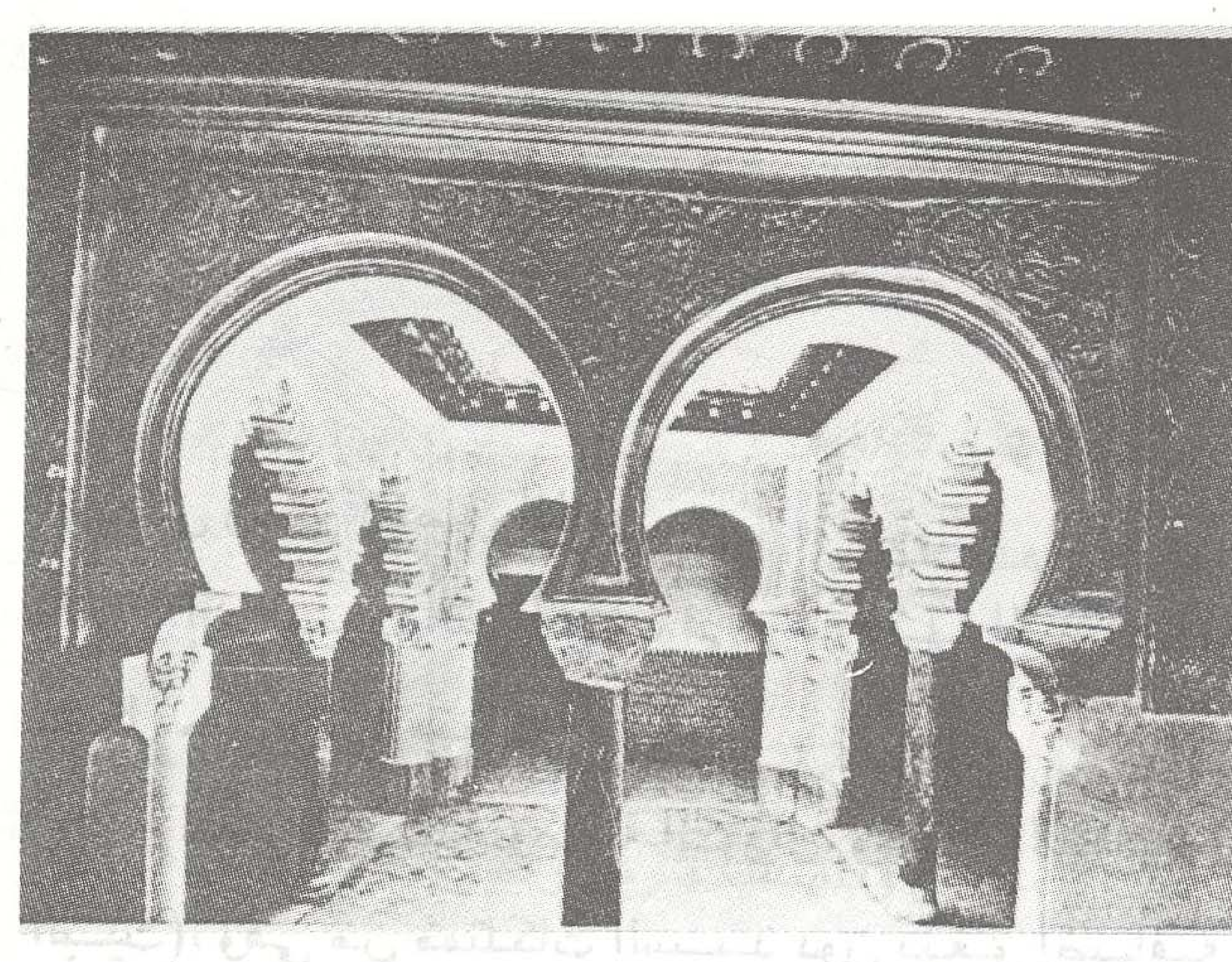
بوابة من صنع الاندلسيين تحت الحكم الاسباني - توردسيلس



بهو مع مصلى مزخرف ومذهب تابع لقصر توردسيلس



بهو مع مصلى مزخرف ومذهب تابع لقصر توردسيلس





رواق وبهو في مدينة طليطلة

انظر الصورة رقم (XVI) ص ٢٠٤.

ونشاهد في بيوت السيدة سانتا وفي معابد أخرى أقواس بناء مثل المقرنصات الغرناطية، وقد زينت هذه الأبنية، وتلك البيوت بالخط الكوفي وهو من إبداع الكتاب الغرناطيين، وقد بقيت ظاهرة الإبداع هذه مستخدمة في طليطلة حتى بداية القرن الخامس عشر.

انظر الشكل (81)

وهذه الظاهرة الابداعية تبدو واضحة جلية في معبد التوبة

انظر (١١٦)

واشتهر قصر (Ocano) بالنقش والكتابة الكوفية الغرناطية الأصل وقد ظهرت بارزة في واجهات هذا القصر.

انظر ص ١٦٥ - ٢٠٥

الزخرفة الأثرية الاسلامية: إن الفن الطليطلي في القرنين التاسع والعاشر للميلاد يطابق في هيئته الكلاسيكية التوريد (الزخرفة الوردية) مثل رسم الفواكه والقدود المنقوشة



كنيسة السيدة القديسة ماريا البيضاء - طليطلة

كانت هي الأصل للفرع ثم انتشر هذا الفن وبرز على الجدران كمعالم معمارية في أرجاء الأندلس.

وقد كون الفنانون القرطبيون المسلمون مراكز فنية مشابهة في المدن التي استردها الاسبان، وفي عواصم المممالك المسيحية الاسبانية، لكن هذه المراكز كانت ذات طابع مختلف وظاهرة فنية متميزة. فقد أبدع هؤلاء الفنانون الأساسي المميز للشخصية الواحدة في الفن العربي الأندلسي قبل المرابطين والموحدين.

ويبدو أن الفن القرطبي الوافد هو سبب انتشار وتطور الفن الزخرفي في المناطق التي أشرنا إليها.

انظر ص ١٢٠ - ١٢١

وإضافة إلى ماذكرنا فقد ظهرت في حفريات مدينة الزهراء أطناف كاملة لعقود من الحجر تشبه مثيلاتها في طليطلة وهي مصنوعة من الخشب. وقد احترقت معظم هذه الأصول الخشبية في عدد من قصور قرطبة والتي اقتبس العرب تحت الحكم الاسباني مثيلاتها في طليطلة.

انظر الصورة (ZXX) ص ٤٩

ومن معالم التأثير القرطبي في العمارة الطليطلية الرسومات الهندسية المنقوشة على نوافذ مسجد قرطبة وعلى عقوده وأهدافه الأخرى.

وفي الفصل السادس حديث عن دور الفن الغرناطي وأثره في الزخرفة الطليطلية، ومن الشواهد عن هذا الفن:

* كنيسة سانتا ماريا في طليطلة.

الصورة رقم ٨٠ تشير إلى زخرفة طليطلية متأثرة بالفن الأندلسي.

* صورة من قصر المورو (المسلم).
* صورة من قصر السيد بدرو وهو قصر أشبيلية العربي، والمصلى الملكي في قرطبة.
* صورة عن سقف كنيسة صالة الطاولة.
* صورة عن القصر المسمى Tordesillas.

شكل زخرفي من كنيسة باروكيال - طليطلة

والمجسمات الأخرى، وكلها تهدف إلى تكوين أشكال حلزونية أو أقواس نصف دائرية بطريقة فنية ومتنوعة، وفن إحجار العقود أو مايسمى (بالصنجات الملسة) وجميعها من أصول قرطبية.

انظر الصورة رقم ١٠، ١١، ٦١.

ومن الواضح أن الآثار التي تعود إلى عصر الطوائف



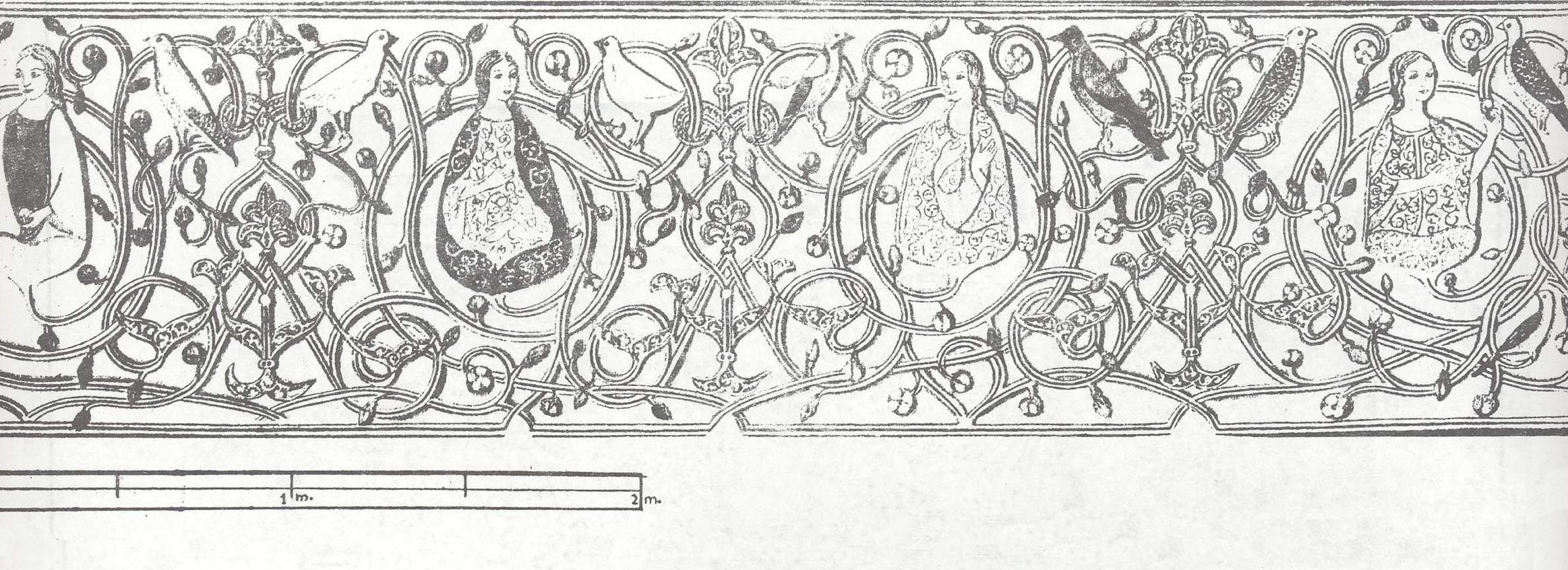
زخرفة من قصر السيد سوير تتيت - طليطلة

* صورة عن نقش من الجص الطليطلي لبيت أرضي (Ar...) والشكل نفسه له مثيل في قصر Tordesillas وسويردو..... وسان خوان (Sanjuan) وقصر كاسيو(Cas....) وهو موجود في مدينة غاليانا (Caliana).
انظر الصورة رقم ٨١ ص ١٦٦

إن أفخم البيوت وأحلاها فناً في طليطلة قد زخرفت وزينت بالجص على أيدي حرفيين غرناطيين، وهذه البيوت هي من ممتلكات النبلاء والأشراف، والتي تعود في بنائها إلى القرن الرابع عشر الميلادي.

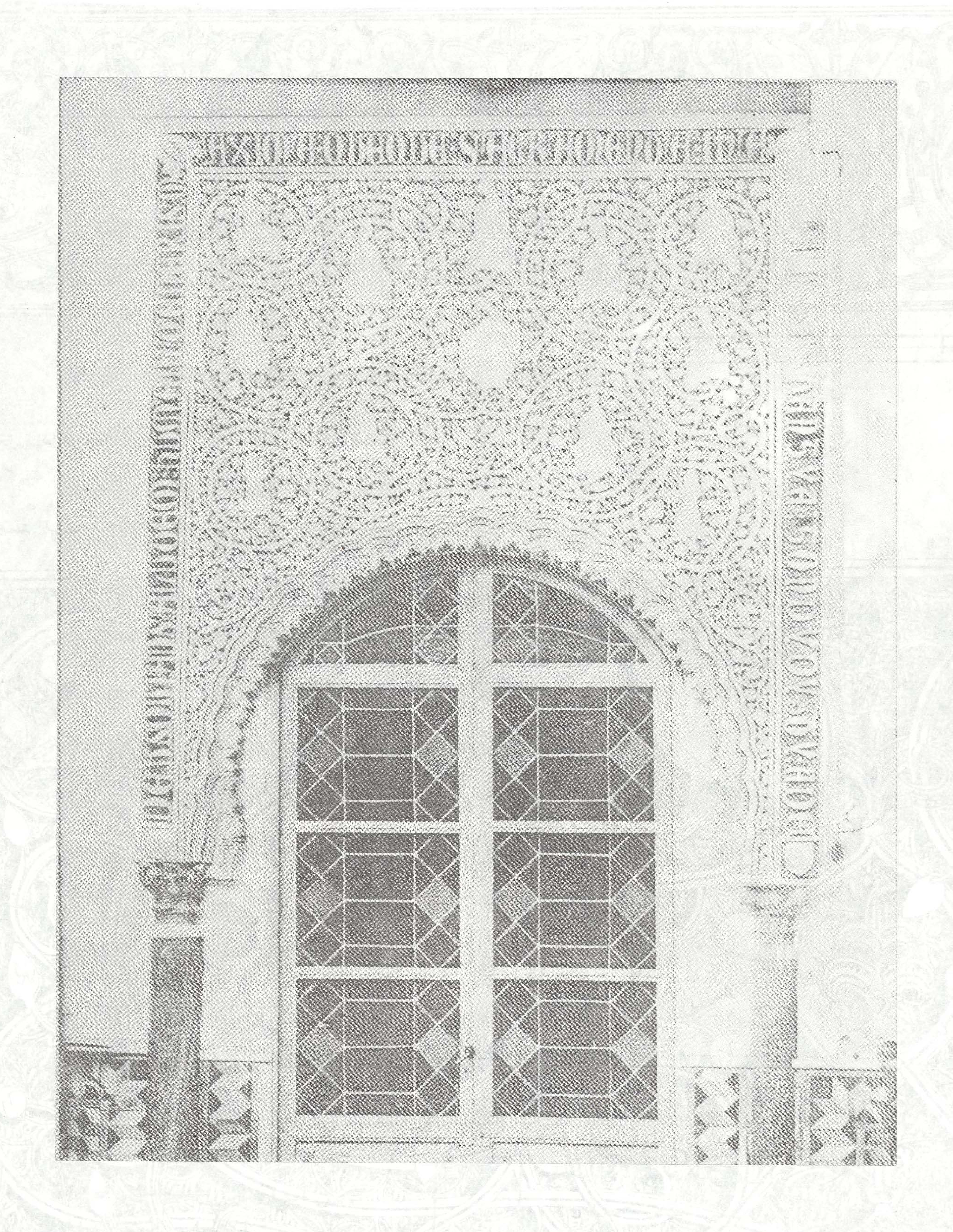
ومن المعالم والبيوت التي تأثرت بهذا الفن العصر المسمى صالون دي ميسا -Salon de) (mesa أي صالة الطاولة وهو كما ذكرنا للسيد بدرو والقصر المسمى (Fuen Salida) وجميعها تميزت بالزخرفة المسماة الزهر الطبيعي أو الرسم النباتي.
انظر الصورة رقم ٩٦

ومن ابداعات الحرفيين في مدينة طليطلة وضع عقود من الأقواس مغطاة بأوراق ضخمة من العنب، إذ عندما تسقط أشعة الشمس الذهبية على هذه الرسومات النباتية تنعكس



واجهة مزخرفة من قصر السيد سويرو - طليطلة

شخصية اسلامية من قصر السيد سويرو - طليطلة



قوس مطرانية رئاسة الأساقفة - طليطلة



زخرفة من قصر السيد سويرو (طليطلة

أشعتها محدثة نوراً ساطعاً يخطف الأبصار، ويمكن مشاهدة ذلك في قصر (Tran...).

انظر الصورة رقم ٩٧ ص١٨٦.

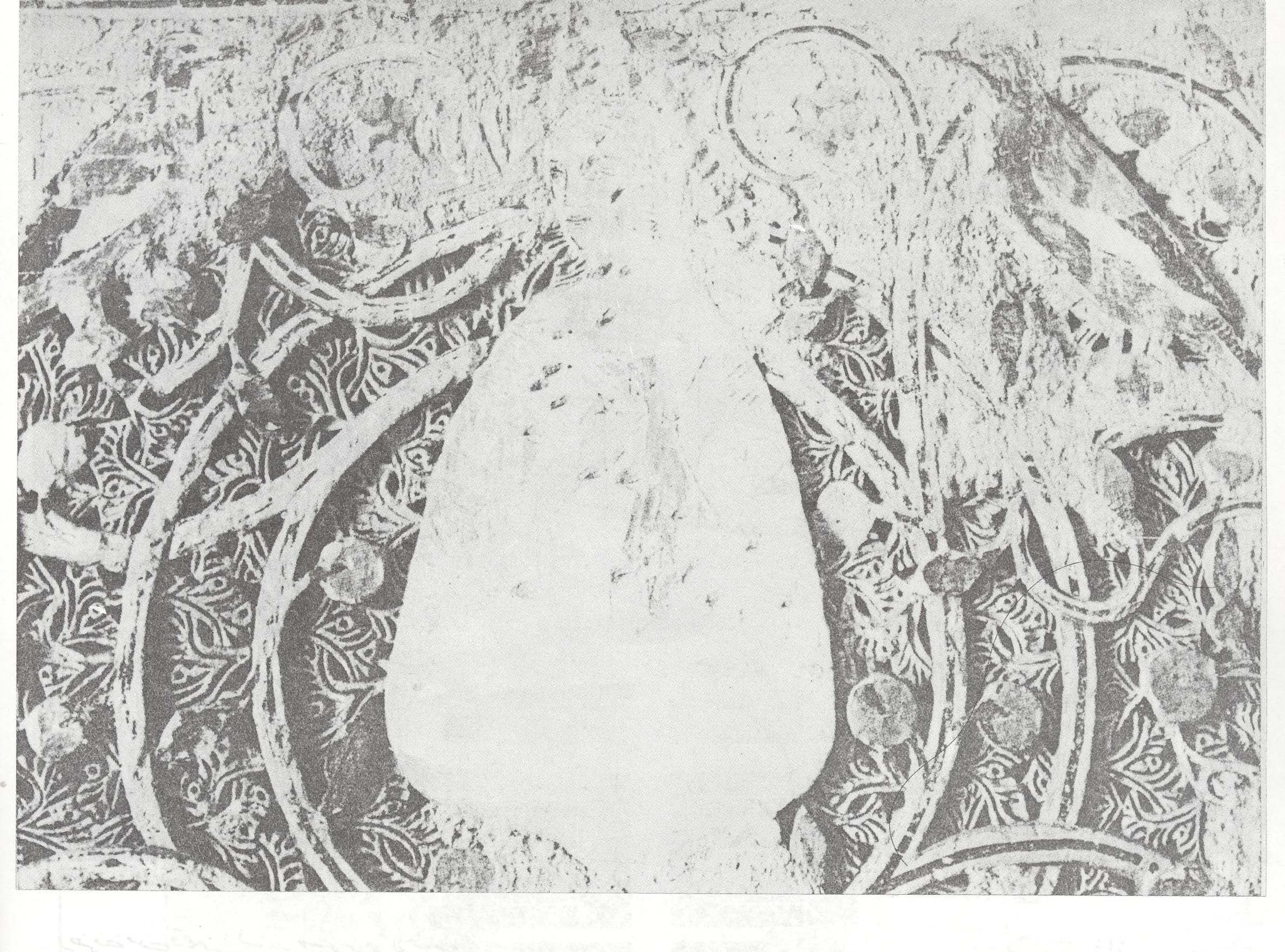
ويتفوق الفن الغرناطي في طليطلة على الفن القوطي بكونه أكثر أناقة ودقة ورشاقة، ويبدو ذلك واضحاً في المعالم التالية:

* كنيسة السيد سان أندرو San anddlro.
* وأقواس قصر السيدة بدرو.
* وقصر السيد فون ساليدا (Fuen Sali-da) خاصة الصفائح واللوحات.
* والمنازل التابعة لدير السيدة سانتا ايسابل (Santa Isabel)

انظر الشكل ٩٩ ص ١٩٠

كذلك قوس قصر السيد بدرو قد زين بأوراق اتخذت لها أشكالاً دائرية رسمت فيها تجسيمات مثل العروق المعدنية ونشاهد مثل هذا في ساحة الأسود بقصرالحمراء في غرناطة.

انظر الشكل ١٠٠



زخرفة من قصر السيد سويرو - طليطلة

ومن الجوانب التي تميز بها الفن الاسلامي الزخرفة الخشبية والنباتية الطبيعية.

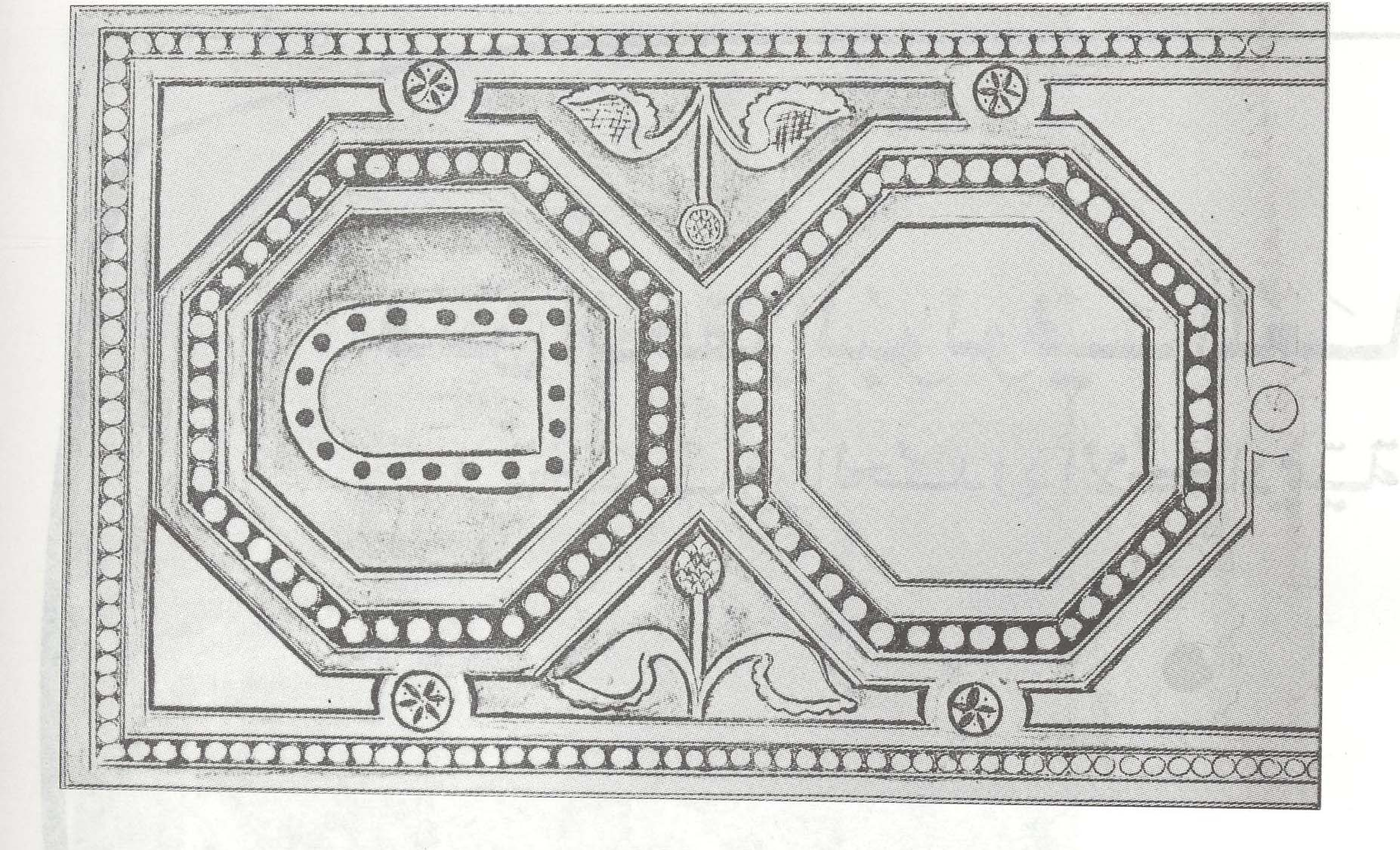
انظر الشكل ٩٩

فهذا الشكل تميز بفن صناعة الجص الطليطلي كذلك الشكل ١٠٠ الذي يمتاز بالزخرفة الطليطلية.

وتبدو الخطوط الزخرفية الورقية واضحة في قصر ترانيستو (...Tran) إذ أن ساق النبات يحتوي على خط أسود في التجاويق الموجودة عليه مما يجعلها جزءاً من فن التوريق.

كذلك أضاف الفنانون رسومات لمفاتن أو محاسن الديوك والصور الخيالية الطلية، وهذه الرسومات من إبداع هؤلاء الفنانين منذ عهد مدينة الزهراء.

أما التركيبة الزخرفية النباتية أي الرسم النباتي من أوراق وأغصان وأزهار فإنها ازدانت بكثير من الألوان وأبرزها اللون الأصفر واللون الأحمر، كما أنها اهتمت باستخدام الرسم المرقم، وبأشكال الأخاديد وذلك للفصل بين الألوان المتقاربة مما يزيدها روعة وبهاء.



زخرفة من قصر السيد سويرو - طليطلة

والرسم المرقم عبارة عن أخاديد تنقش على مادة من الجص وفي حالات أخرى تستخدم الخطوط الأخدودية لغاية الفصل بين الألوان المتقاربة كما أشرنا. وهذا النوع من الرسم يبدو واضحاً في قصر السيدة بدرو.

وقد اعتمد أسلوب الزخرفة التصويرية بعدين هامين.

الأول: اتبع التأثير الاسلامي واستخدم تقنية الجص.

والثاني: امتزج بالتأثير المسيحي وقد ازدانت الأفاريز بصور الحسان التي لونت بالألوان الوردي والأزرق والأحمر.

أما صور الطيور فامتازت باستعمال الألوان: الأسود والأصفر والأخضر.

إن الأماكن التي تمت دراستها فيما يخص الفن من رسم ونقش نباتي وتصوير الأشخاص ومختلف أنواع الطيور هذه الأماكن تمثل صورة حسية لازدهار الحضارة العربية الاسلامية في اسبانيا.

ومن الشواهد البارزة على ذلك الشكل ١٥ ص ٢٤٨ والذي يمثل رسومات عن القديسيين كنيسة سان أندرس (San...) وهذه الرسومات صنعت من الجص، كذلك اتبع الشكل ١٥١ في صالة العدالة بقصر الحمراء الرسم النباتي الوردي.

وبعد هذا العرض الذي أبرز لنا مدى تأثير الفن الاسلامي الطليطلي تحت الحكم الاسباني فإن جميع الأبواب التي تعرضت لها (من الباب الخامس حتى الباب الثامن) تثبت بلا منازع أن الفضل الأول كان على أيدي المسلمين الذي عاشوا تحت الحكم الاسباني، كما تظهر هذه الأبواب أن هذا الفن الاسلامي الذي انتشر في اسبانيا كان ذا طابع غرناطي. إن لمسة الفنانون الغرناطيون تركت طابعاً واضحاً في سائر أنحاء الاندلس واسبانيا.

إن انبهار الاسبان بروائع الفن والحضارة الاسلامية لم يظهر جلياً إلا بعد زوال أسباب الحرب وأفول نجم الاسلام عن الديار الاسبانية

وقد كان طليطلة بموقعها الحصين أبرز المدن الاسلامية التي حظيت بهذا الاهتمام في العهد الاسباني من حيث الزخرفة الفنية وإبداع الفنانين الطليطلين وازدهار المواهب العربية.

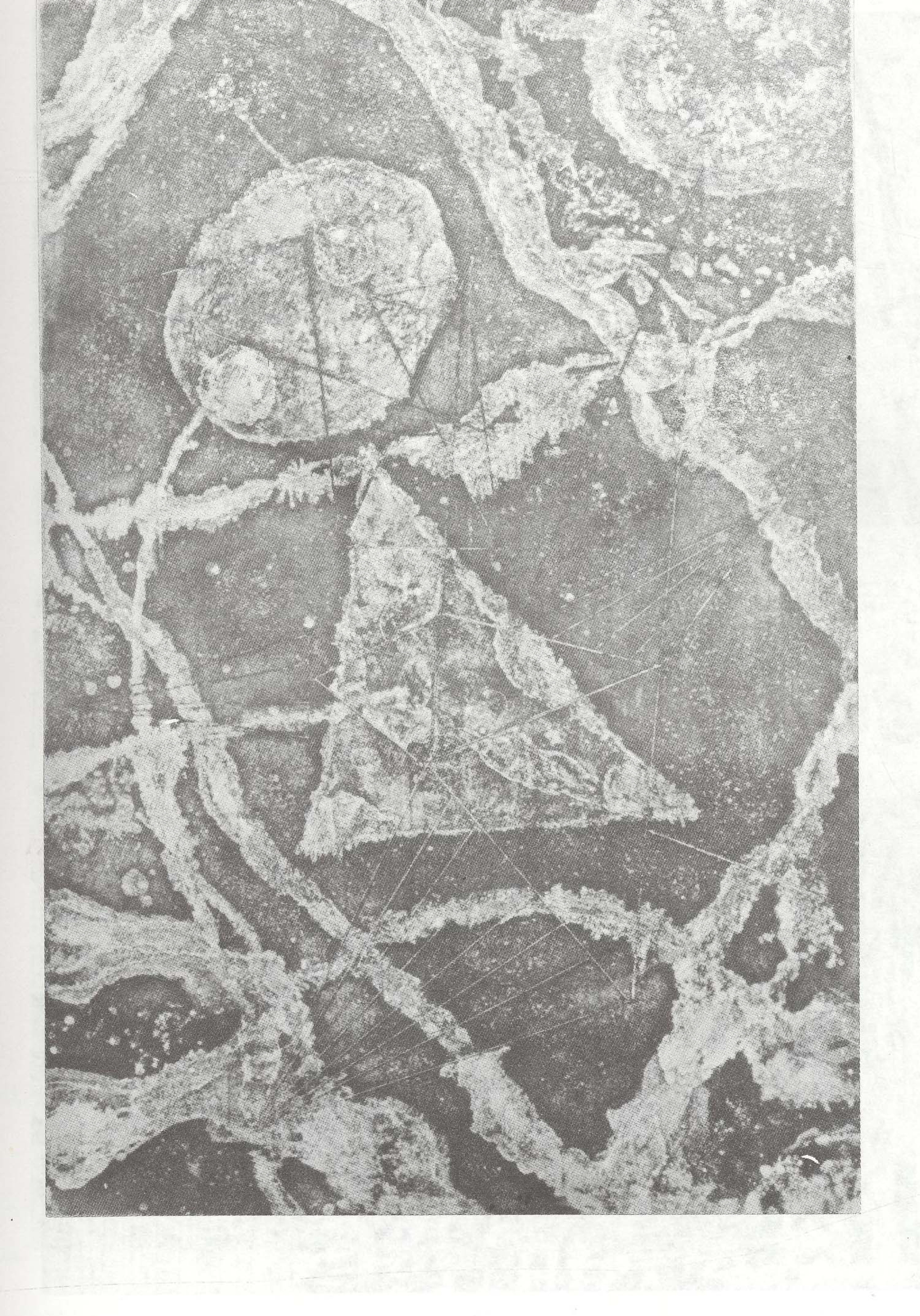
فنّ الحفر البولوني المعاصر
وتجاوز الحدود الأكاديميّة

د. عبد الكريم فرج

البحث عن الجديد، والخروج على القوانين الأكاديمية، والبحث عن لغة قيّمة توازي مشكلات الإنسان المعاصر، البحث عن صلة مستمرة بين الانسان والواقع المحيط به، ممارسة الحريّة في التعبير عن المشاعر الداخليّة، بما تقتضي جوهرية هذا التعبير من وسائل تقنيّة، تجعل العمل الفني مقروءاً بلغة العصر، هذه هي السمات الأساسية فن الغرافيك البولوني المعاصر.

إن بواعث هذا الجديد هي الموروثات التاريخية التي تسير كنسغ متدفق من ثقافة بولندا الفتيّة (المودرنيزم) حتى العصر الحاضر، ولقد تجسّد ذلك في مرحلة بن الحربين العالميتين البحث الجاد عن شخصيّة قوميّة متفرّدة، وعند حلول الحرب العالميّة الثانية حصدت في طريقها -كأي حرب- بعض الفنانين، والذين عاشو التجربة القاسية خرجوا بمفاهيم جديدة، وكبر الجيل الذي أخذ يستقي فنّه من تلك التجربة ومن معرفته لتقاليد البلاد.

لامست التغييرات كل الفنون التشكيلية، وكان جوهر هذه التغييرات في الإتجاهات التشكيلية ذاتها وفي نمو بعض الطرق الغرافيكية دون الأخرى، فبعض الفنانين ترك الحفر على الخشب وانتقل إلى الرسم مثل (تاديوش كوليشفيتش)، والبعض القليل عاد للمارسة الطباعة الخشبيّة من جديد مثل (بيجي بانك وفولتوفيتش)، كما انفتحت الآفاق الواسعة لنمو وإزدهار الحفر العميق على المعدن، وأصبحت الطباعة المعدنية هي البديل الشرعي لحفر الخشب وانتشرت في جميع أرجاء البلا، بما تحمله من قدرة على الخلق والابتكار، وغدا الإتجاه الشائع بين الفنانين هو إنتهاج طريق الطباعة اعتماداً على قدرة هذا الفن على التعميم والإنتشار وعلى امكانات السطوح المعدنية في تقديم اللغة الجديدة.



س. جيبا - تكوين منفذ بطريقة الحفر الكهربائي
١٩٥٩

إن تحليل مسائل الحفر العميق في مرحلة ما بعد الحرب العالميّة الثانية، بكل اتجاهاتها، ونتائجها، يُعتبر تتويجاً لدراسة منحى التطور (الغرافيكي) بشكل عام في بولونيا في القرن العشرين.

والنهج الصحيح أن يأخذ التحليل بعين الاعتبار أعمال أولئك الذين أدخوا شيئاً جديداً على فن الحفر العميق بالذات (باعتباره الأكثر شمولاً في هذه المرحلة).

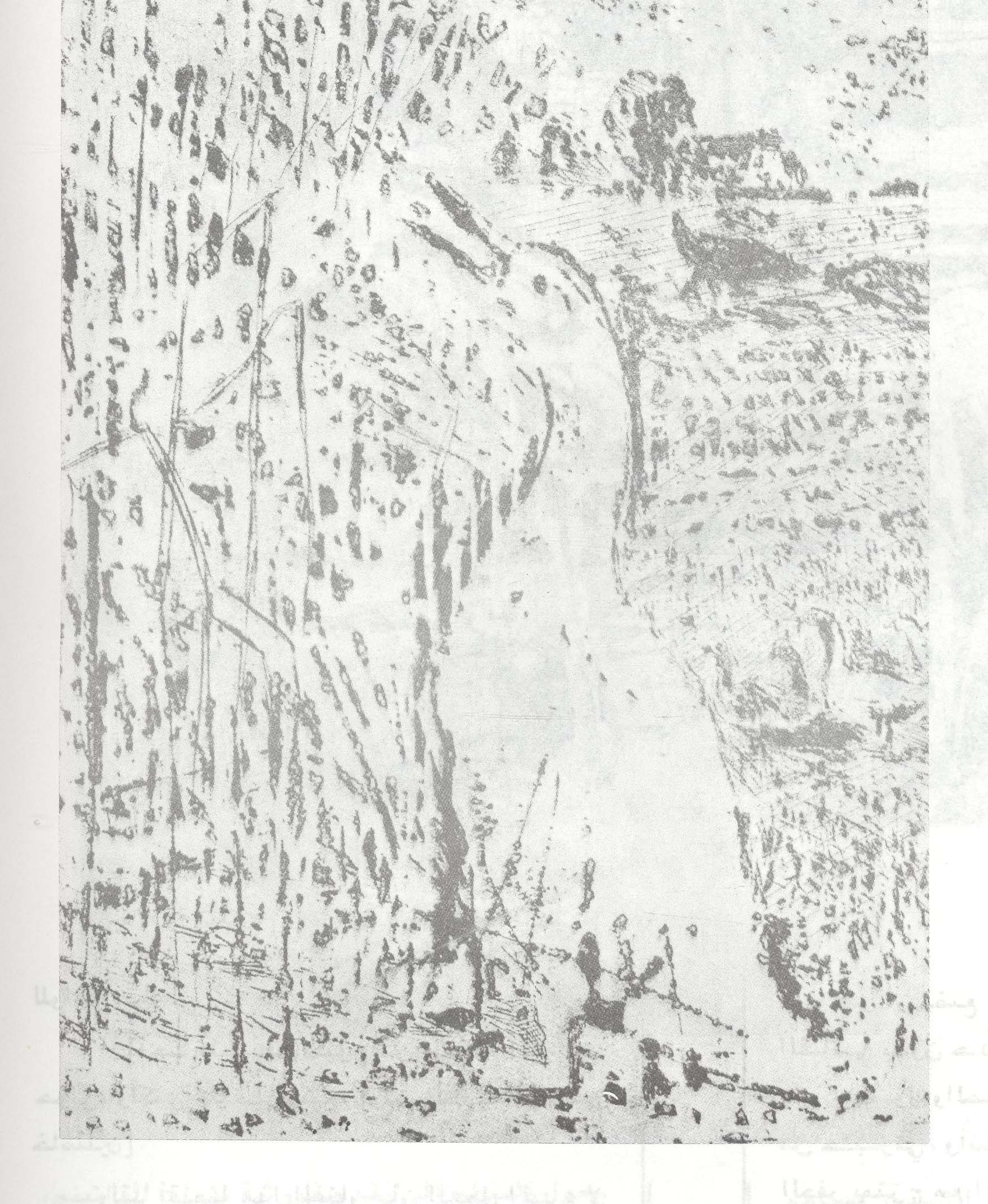
لقد مارس هؤلاء (فن الطباعة) وتقنيّاتها بطريقة متفتحة، مستفيدين من الطرق التقليدية، لأبعد الحدود، ولكن غير متعصبين لها، فتمكنوا بتجاربهم ومحاولاتهم من التوصل إلى نتائج ثرية وممتعة، كما أن معظم هؤلاء الفنانين الآن في قمة نشاطهم .. وتطورهم، وبذلك يتقدمون ويبدّلون من أشكال إنتاجهم كلما تعمقوا في البحث.

سنبدأ في تناول الجيل الذي كان في قمة نشاطه بعد



انجي روجينسكي
منظر تقنيات متنوعة
(١٩٥٧)

أن وضعت الحرب العالميّة الثانية أوزارها، فمنهم الفنان (ستانسواف جيبا) مبتكر طريقة الحفر الكهربائي في الحفر الفني، ولقد ساهمت تربيته في الوسط الفني المثقف (كراكوف) في تطوير طموحاته الفنيّة، وباعتباره مصوراً وممارساً للتقنيات الغرافيكية اتجه نحو اشاعة جو التصوير في لوحة الحفر، واعتمد على استعمال اللون في معظم تجاربه في الطباعة العميقة، ولقد أثبت أن الاستفادة من التجارب اللونية في التصوير، تزيد من اغناء السطح الغرافيكي، وتكتسب رهافة وخصوصية في إدراك الملمس، والبقع الضوئية في التكوين، ولقد ابتكر (جيبا) بوساطة الحفر الكهربائي تلك الأجواء الخاصة بخيالها الميتافيزيقي، فجاءت تقنيات (الحفر المعدني الكهربائي) محققة لطموحات ذلك الفنان، في انتهاج طريق الحرية المطلقة، لطرح مسائلة التشكيلية، بما تحمله من قدرة على الإكتشاف، والابتكار



أنجي روجينسكي - منظر
بطريقة السكر وتقنيات أخرى
(١٩٥٥)

الذي رافق أعماله في الطباعة في جميع مراحلها، فلقد مثلت أعمال هذا الفنان الصورة الواضحة لإنهيار المواقف المتزمتة تجاه اللوحة وقوانينها، وأصبح الانفعال تجاه القضايا الإنسانية يسمح للفنان في (الغرافيك) بانتهاج طرق الرمز والاستعارة في تأليف موضوعاته؛ بما في ذلك الخيال (الفانتازي) الذي يخرج في كثير من الأحيان عن حدود المألوف دون التوقف عند الحدود الأكاديمية المعهودة، فقلد استخدم (جيبا) مثلاً، من الوسائل التقنيّة، ما يوصله إلى ابراز الشفوف بين القيم اللونية... لدرجة تخرج معها لوحته وكأنها مليئة بلمسات التصوير الزيتي أو شفوف الألوان المائية. (مثال رقم ١)

اما الفنان (أنجي روجينسكي ١٩١٠-١٩٨٠) الذي اتصفت أعماله بالاختزال للأشكال والتقنيّات، فقد قدّم اعمالاً تتميز بالرؤية الشمولية



هالينا خروستوفسكا - الخيال - حفر بطريقة السكر - ١٩٥٧

للواقع يقول:

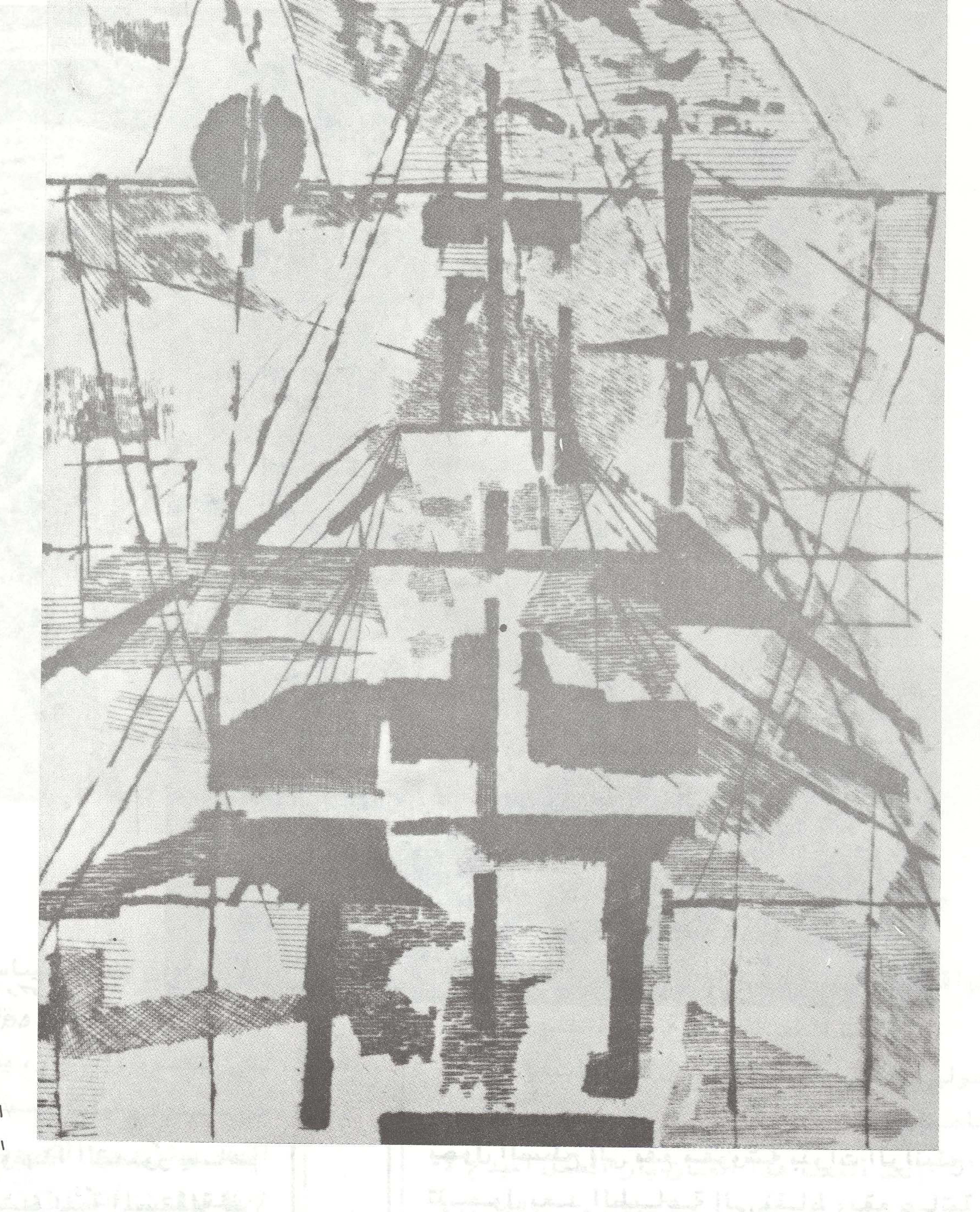
- [أُحب الطبيعة، كنوع من النظام المتواجد حولي، ولكني عندما أرسم، أُرتب الطبيعة بعينين خاصتين].

ولقد أقنعنا هذا الفنان بأن العمل المبدع لا يشترط له أن يكون كلاسيكياً، ولا يجب بالضرورة أن يكون تجريدياً ولكن من الضروري... أن يملك احساساً فنياً حقيقياً، -[إنه أثر هام لقلب نابض وعين ثاقبة] كما يقول، ولقد أزالت حريّة الفنان كل القيود المتزمتة التي رافقت صنع اللوحة زمناً طويلاً، فبعد أن أثبتت الطباعة الفنيّة جدارتها في معالجة قضايا العصر، مثلها مثل الفنون التشكيلية الأخرى، استطاع الفنان البولوني المعاصر أن يضع إحساساته على السطح المعدني القاسي بدون حدود وزالت القيود التي تفصل بني المصوّر والحفّار، يقول روجينسكي: [رأيت من خبرتي، وأنا أعمل على سطح المعدن، أن الحفر يمتزج مع التصوير، إنهما صنوان متآلفان لا يفترقان: انني ألوّن بقلم الرصاص، وأحتوي كل ألوان الطبيعة]، وبالرغم من إمتداد جذور ثقافته إلى مرحلة بولندا الفنيّة ومرحلة بين الحربين، فهو من سلالة المصوّرين (فيتشوكوفسكي) و(يوركيفيتش) غير أنه تميّز عن أسلافه بأنه انتهج طريق الطباعة فقط، والطباعة العميقة على وجه الخصوص، فلقد اعتبر (روجينسكي) أن فن الطباعة العميقة هو



هالينا خروستوفسكا ـ فتاة وشجرة
تقنيات متنوعة (١٩٦٤)

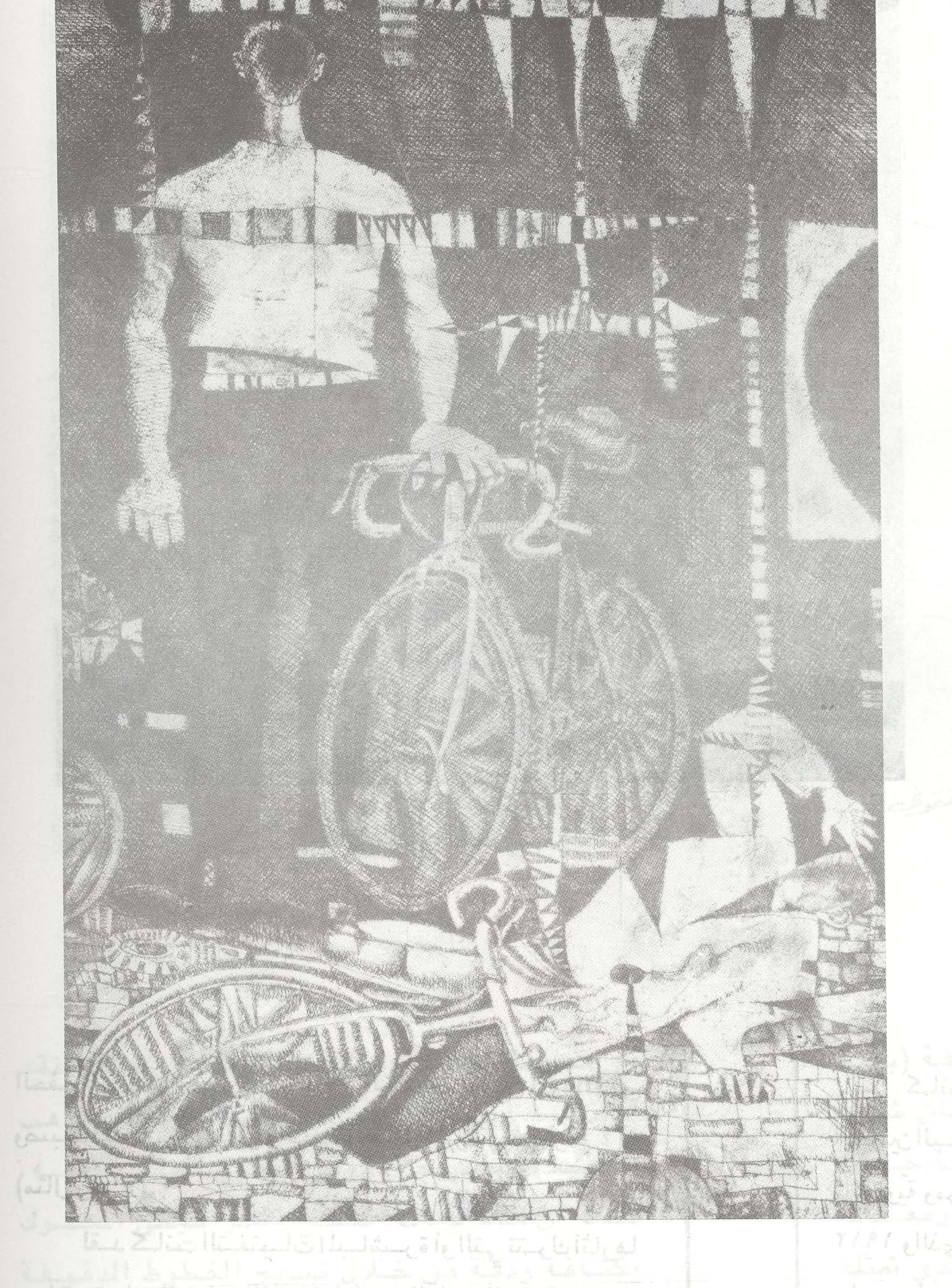
تصويرٌ ملون قائم بذاته، وبهذا التصوّر يساهم بشكل جدّي في ترسيخ الشخصيّة المستقلة لفن الطباعة كفرع متميّز بين فروع الفنون التشكيلية الأخرى. إنّ الطريقة التي يعالج فيها (روجينسكي) السطح الغرافيكي تعتبر ظاهرة جديدة جديرة بالدراسة والتحليل، فهو يعتمد في معظم أعماله على طريقة (صبغة الماء وبالتحديد طريقة السكر)، فمن خلال رقش رشيق من ضربات فرشاة مغموسة (بالصمغ والسكّر)، يحول السطح إلى بقع مفروشة بذرات الراتينج، تتحول بعد الطباعة إلى نقاط وبقع عاتمة ورمادية؛ تصنع فضاءاً رحباً، وأفقاً مترامي الأطراف، دون أن يبذل مجهوداً مرهقاً، في حجز أشكاله ضمن قوانين التحديدات الصارمة، إنه بذلك لا ينتقي السهل ولكنه ينتقي المختزل والأكثر جوهرية، يتعامل مع سطح المعدن بنفس الرحابة والحريّة التي يتعامل بها المصور الزيتي مع سطح القماش، مع اختلاف واحد الراتينج،



ادموند بيترومنيتشي
الباحزة - حفر بالابرة
الحادة - ١٩٦٥

واستطاع بهذه الوسائل أن يصوّر باختيارات مؤكدة انتفت منها المصادفات المبهرة، لكنها امتزجت بروح شاعرية مرهفة بعيدة عن القوانين الحسابيّة (مثال رقم ٢)- (مثال رقم ٣).

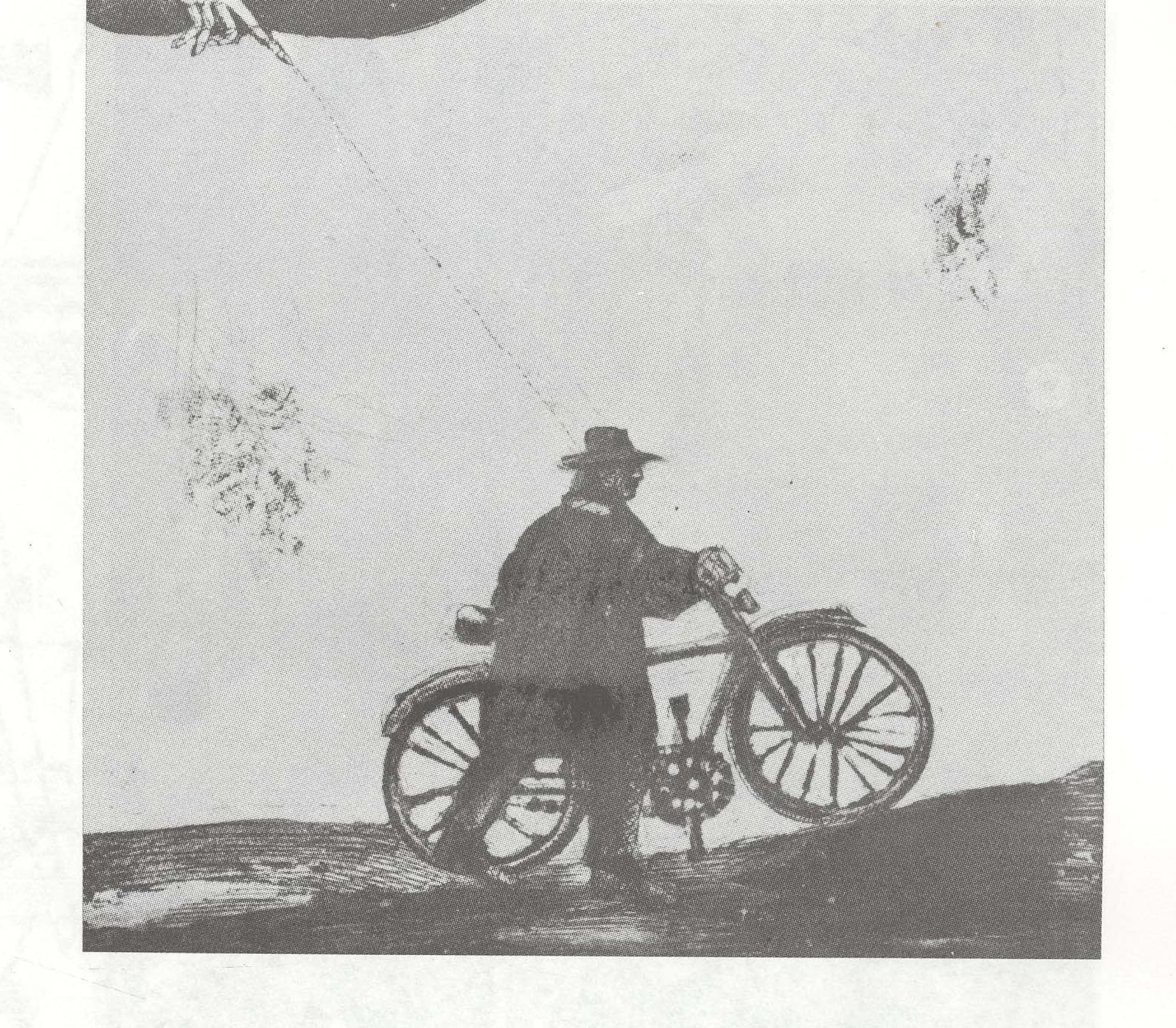
وتظهر إلى جانب الفنان (روجينسكي) في مرحلة بعد الحرب العالمية الثانية الفنانة (هالينا خروستوفسكا) متأثرة في بداياتها بالفنان المذكور، ولكنها مالبثت أن انتحت منحى مختلفاً عنه تماماً، قادتها حرية البحث ونتائج التجارب إلى امكانية المزج بين الطباعة العميقة والطباعة البارزة على سطح واحد مع الملصقات (الكولاج) أيضاً، لهذا الغرض دخلت في



م. فيمان - راكب العجلة لتاسع
- حفر بالماء القوي - ١٩٦٤

كيمياء الطباعة فركّبت أحبارها بيدها، واستخدمَ صفائح المعدن السميكة أكثر من المعتاد، واستطاعت بتوليفات خاصة بها أن تنقل الحبر من الأثلام العميقة إلى الورق بسماكة وكثافة ملموسة تشبه (الريلييف) وتقول في تفسرُها لهذه الظاهرة، ما معناه: أن أثلامي يجب ان يتحسسها الذين فقدوا نعمة البصر بوساطة لمس الأصابع، وفعلاً تركَتْ أشكالاً ليست مألوفة من قبل، إذ أن مساحاتها تتميز ةالبروز وأثلامها بالانخفاض لدرجة مثيرة للدهشة أحياناً، ولم يكن هذا الإغراب مقصوراً على ملمس السطح بل تعدّاه إلى مضمون اللوحة وعناصر التأليف فيها، فتطرقت إلى موضوعات فيها تصورات عن أشكال الفضاء الخارجي والكواكب والأفلاك البعيدة، بما تحمله هذه الموضوعات من رؤى متافيزيقية أحياناً.

إن العالم الخاص للفنانة (خروستوفيسكا) متغيّر ومتجدد، وهذا يعكس بالطبع صوره على أعمالها الفنيّة، وفي كل الأحوال يحمل السطح الغرافيك عندها حساسية عالية تؤهله لاستخدام التقنيّات الغريبة اضافة إلى استخدام الألوان والأصبغة المتنوعة، لقد جمعت الفنانة في لوحة واحدة بين



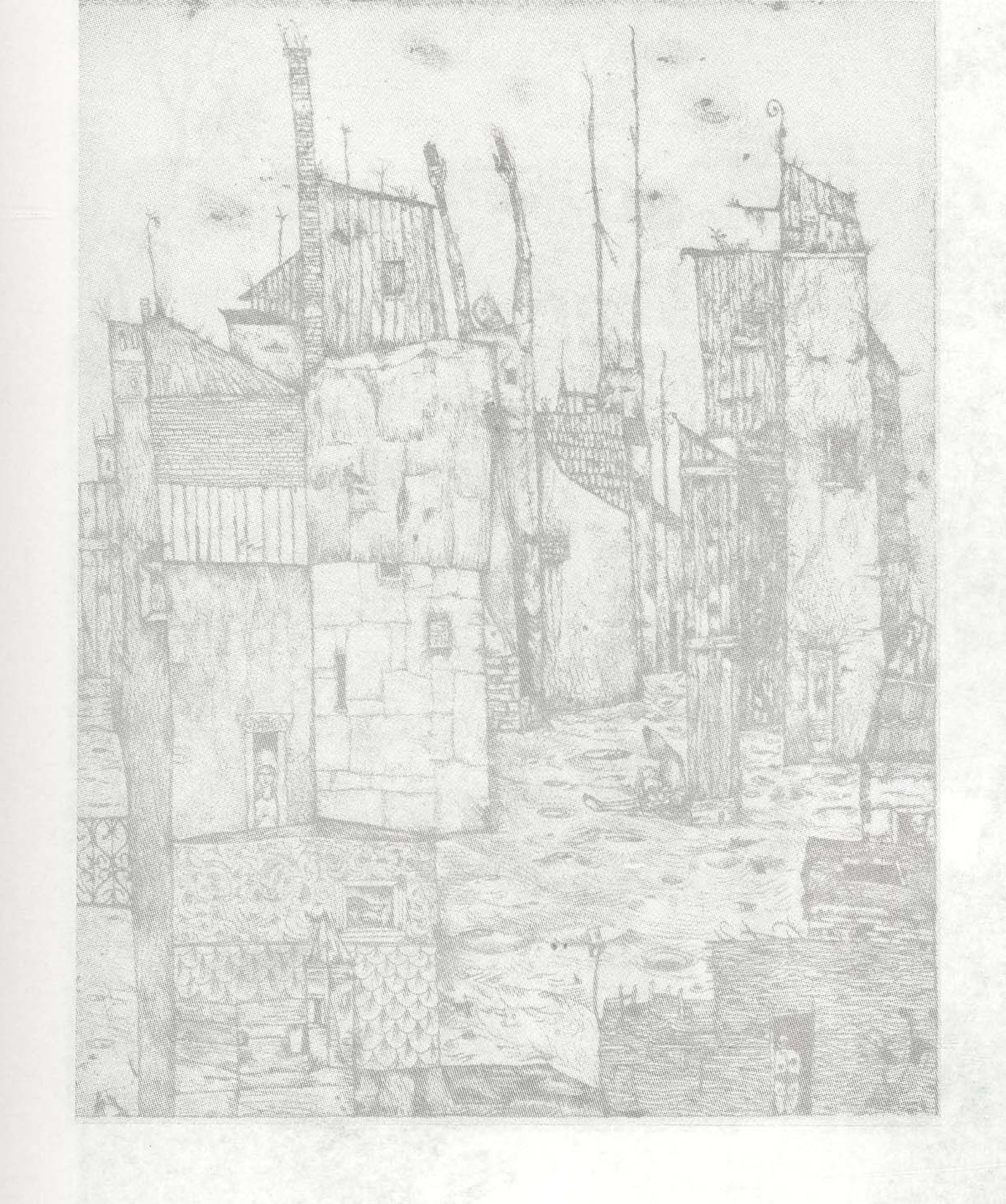
م. فيمان - راكب العجلة يواجه الطريق الوعر - حفر بالماء القوي - ١٩٧٠

الحفر الجاف والحفر باستخدام الحموض، وبين الماء القوي وصبغة الماء، وبين الغائر والنافر أحياناً كثيرة (مثال رقم ٤)- (مثال رقم ٥).

لقد كانت التقنيات المباشرة أو التي تترك آثارها مباشرة على السطح (الغرافيك) من الطرق الهامة في نقل احساسات الفنان، ولعبت دوراً بارزاً في تقم صنعة الحفر في مجال الغرافيك البولوني المعاصر، ومن هذه التقنيّات (الإبرة الحادّة) فأثلام الإبرة الحادة تترك أجفاناً بارزة حول الخط المحفور تحتضن حبر الطباعة بدرجة كثيفة مما يجعل تأثيرها على السطح ريّاً وممتعاً، كما أنّ إمكاناتها كبيرة في تلوين السطح الغرافيكي بقيم متدرجة تبعاً لشدّة الضغط على الإبرة أو درجة ميلانها أثناء الحفر مما يعطيها قيماً تصويرية إضافة إلى قيمتها الغرافيكية.

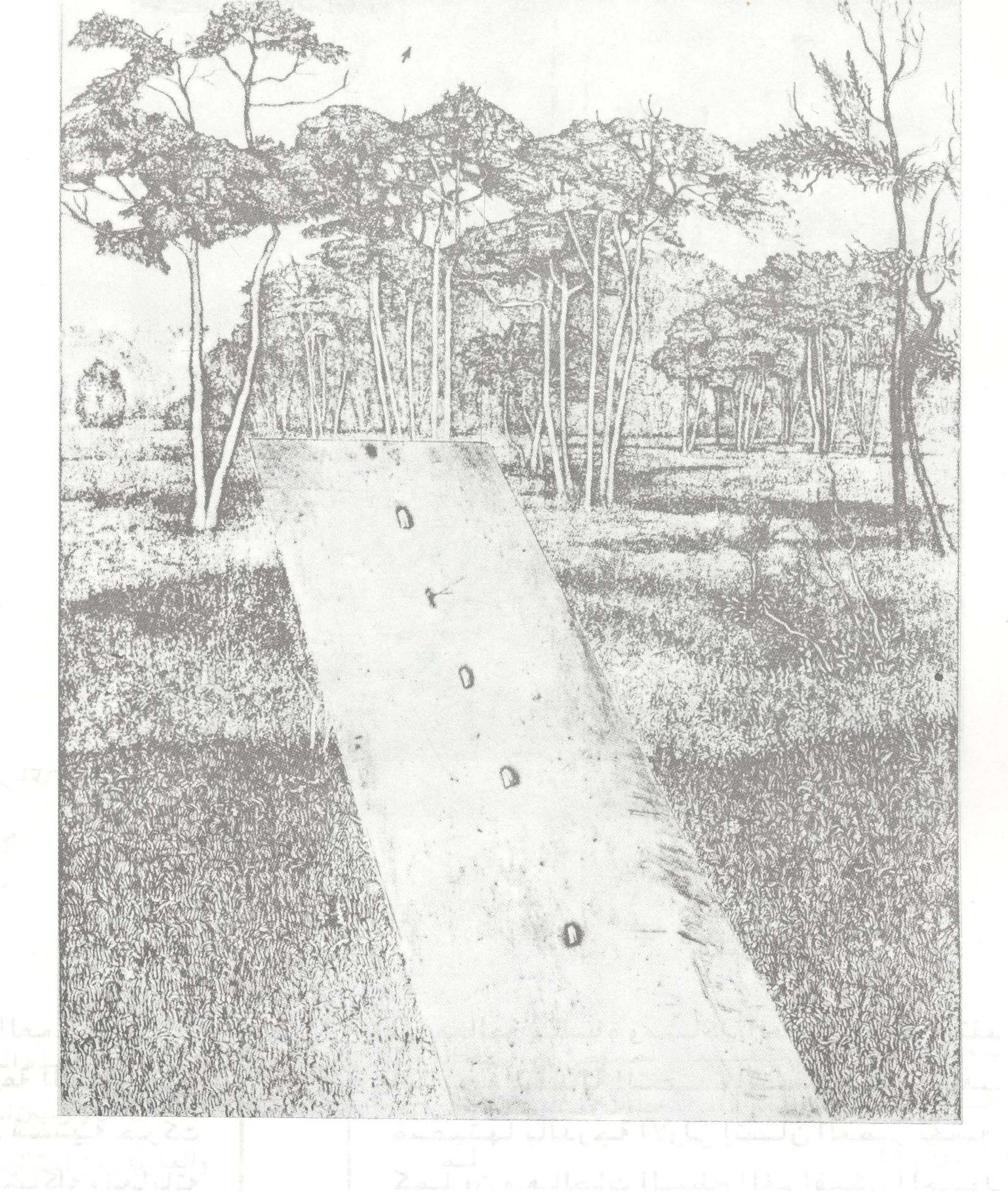
كانت هذه الطريقة من الطرق التي اختارها بعض الفنانين البولونيين المعاصرين، ومارسوها منتهى الحريّة والعفويّة ومن أمثالهم الفنان (ادموند بيتروفيتش) المولود عام ١٩١٢ والذي سخّر كل حياته الفنيّة للحفر بالطريقة الجافة على سطح المعدن بوساطة الإبرة الحادّة، فاستطاع الوصول الى تفسير عميق لطبائع الأشياء، من خلال تلك الخطوط المرسومة في أعماق المعدن، والتي تصنع سطحاً بسيطاً وحساساً، مختزلاً في بنيته، ولكنه عميقاً في تأثيره ومدلوله (مثال رقم ٦).

وتظهر مظاهر الاحتجاج على الواقع المألوف في الشكل وفي المضمون في أعمال الفنان (م. فيمان) وخصوصاً في مجموعته بعنوان (راكب العجلة)، وقد بلغ عددها (٢٧)



لشك روزكا - مدينة الفقراء - حفر بالماء القوي
١٩٦٢ - ١٩٦٣

عملاً منفذاً بالطباعة المعدنية العميقة (بالماء القوي)، ولقد أكسبت هذه المجموعة الفنان شهرة واسعة لأنه عبّر من خلالها عن قضية حركت مشاعر الإنسان المعاصر، تجاه مشاكله ومعاناته في مواجهة مسائل التطوّر الميكانيكي الذي تمثله الآلة - أجل آلة الدمار المعاصرة، لجأ الفنان إلى تمجيد الدراجة وزمن الدراجة، وأسبغ عليهما صفات الأمان، وحالة الوئام، التي يحتاج إليها الإنسان، في التعامل مع آلة بسيطة، ولكنها غير فتاكة، وفي النهاية تخيب آماله ويقع إنسانه، ودراجته، في أسر التطور الالي القسري وتصبح مأساته ومأساتها في موقع واحد وزمن واحد، لقد اكتسبت مجموعة راكب الدراجة صدى في أوساط الفنانين وذلك لما تحمله من رؤية خيالية في معالجة مأساة ومشاكل العصر وحالة النقد الشديد لمسألة التقدّم التقنوي التي يذهب ضحيتها بالدرجة الأولى إنسان العصر نفسه، كما أن معالجات السطح الغرافيكي المحبوك بكثافة ودقة من خلال نسيج الخطوط الدقيقة المحفورة بالماء القوي، أعطت لهذه المجموعة واقعاً جمالياً متميزاً، الإنسان المسالم (الأمل النهائي للفنان) يسير بجانب العجلة، يواجهان معاً مسالك الحياة، بذلك التآلف والتعاضد ويتعرضان، لصروف الزمن القاهرة، فتتحطم العجلة وراكبها من خلال الطريق المليء بالمسامير وأكوام القمامة المرمية هنا وهناك، وكل ذلك يرمز إلى التقدم (التكنولوجي) المزيّف، والذي انتهى به الأمر أن يؤذي الإنسان في الجوهر،



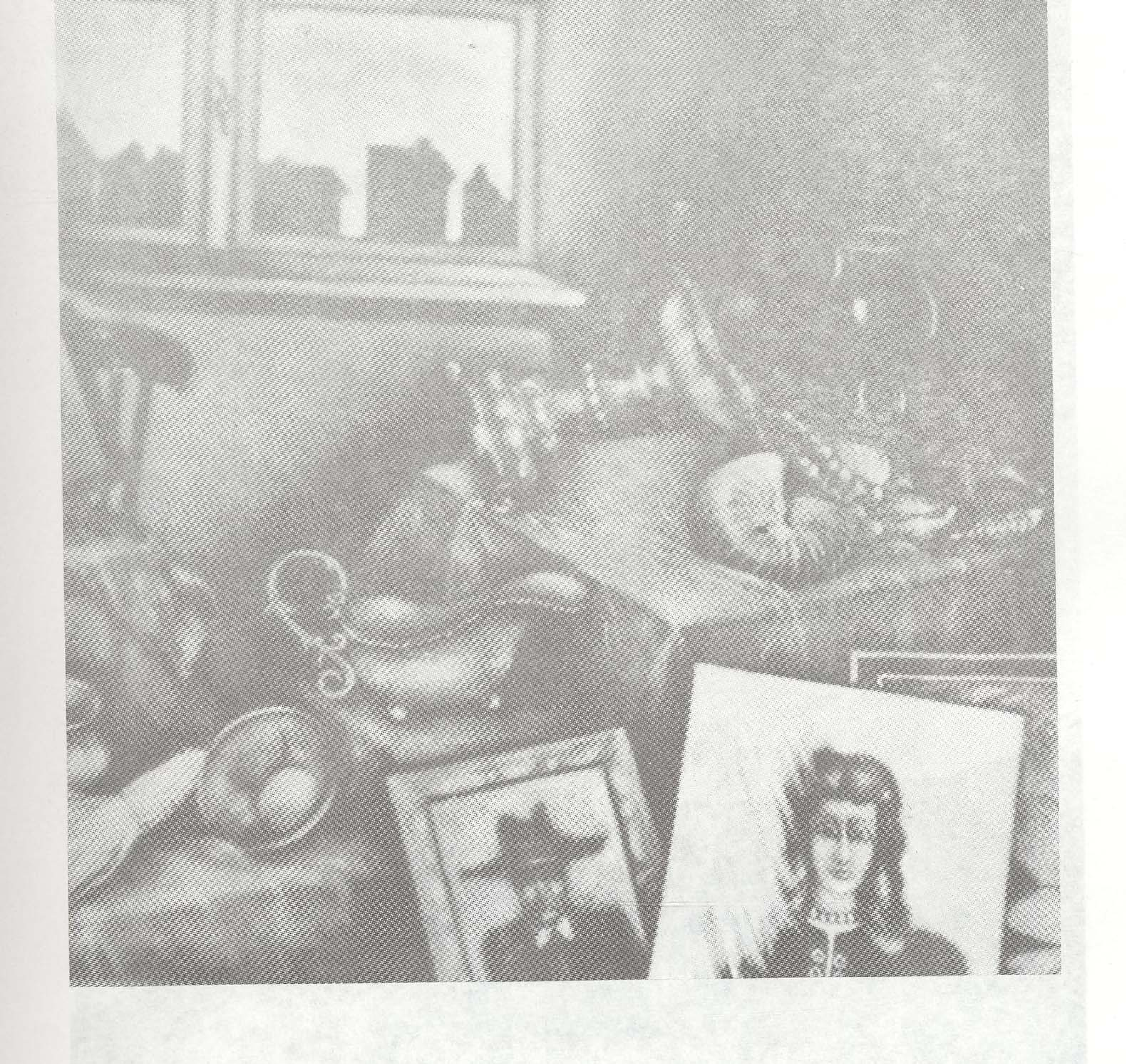
لشك روزكا - منظر ربيعي مع طريق
حفر بالماء القوي - ١٩٧٧

ويعرض مصيره إلى الخراب والدمار. (مثال رقم ٧)- (مثال رقم ٨).

لقد اعتمد الفنان (م. فيمان) في أعماله على أساس تقني متمكن، ومدرّب في المدرسة الأكاديمية فن الحفر، ولكن التداخلات العفوية التي رافقت تكويناته الغربية، اقتضت منه أن يعيد (كليشة الحفر)، إلى مغاطس الحمض عشرات المرّات، محلق هذه الأجواء المعبّرة عن مبالغاته في تحوير الأشكال أو تبسيطها.

ويدخل الفنان (لشكَ روزكا) بنفس الحماس لتغيير سكونية الواقع، فيترك -من خلال معالجته لبقايا الدمار- الذي خلّفته الحروب البغيضة (كما يقول) - أعمالاً منفذة بقسوة وخشونة توازي أزمات الحروب، مزج فيها الفنان فعلاً أضغاثاً من الأحلام مع الكوابيس المرعبة احتجاجاً على ويلات الحروب.

نفذ الفنان أعماله بالتقنيات المألوفة (صبغة الماء، الماء القوي، الإبرة الحادّة)، ولكن المفاجأة الجديدة عنده، في تلك الصدمة التي يضعها أمام عين المتلقّي، عندما يُدخل عنصراً غريباً في أعماق اللوحة، ويكون هذا الغريب من نظام آخر،



ت. ياتشكوفسكي - طبيعة صامتة
حفر بالطريقة السوداء - ١٩٧٨

ومن تقنية أخرى، يرينا مثلاً مدينة مهجورة تحوّل جدار فيها إلى ذراعين لإستغاثة، أو تسمّرت شخوصها في الأرض دون حراك، يمزج في رؤاه تراكيب معقدة من الميتافيزيقية، والسريالية، والتعبيرية القائمة على تسخير الرمز لبلاغة التأثير، أو يدخل طريقاً غريباً في عمق منظر طبيعي، فيشطره إلى شطرين ويتركنا أمام جملة من المحاكمات الممتعة، لأننا ننتهي معها بنهاية نألف هذا التناقض، ونكتشف شيئاً فشيئاً جمالياته، مع أنه يبقى في الواقع لغزاً، نفكر دوماً بحل اشكالاته مثال (مثال رقم ٩)- (مثال رقم ١٠).

أما الفنان (تاديوش ياتسكوفسكي) المولود عام (١٩٣٦)، ينتسب إلى أولئك الفنانين الذين يملكون الصبر والتأني، ولنقل المعاناة في الطريقة السوداء التي اختارها الفنان لتنفيذ العديد من أعماله (والطريقة السوداء تعني تخشين سطح المعدن بالمشط المسنن، ليلتقط الحبر بكثافة كبيرة يخرج اللون الفاتح بعدها بتمليس السطح، وإلغاء الخشونة بدرجات متفاوتة)، وبهذه الطريقة استساغ الفنان رسم أشكاله والكشف عن اظلالها شيئاً فشيئاً،فتشف عن رموزه وطبائع أشكاله والوجوه التي يرسمها، وبالرغم من أنَّ الفنان (ياتسكوفسكي)، يستقي ثقافته -في هذا المجال- من مجموعة الأساتذة الهولنديين، الذين رسموا الطبيعة الصامتة، والزهور، وبحثوا بشكل معمّق في طبائع الاشياء بطريقة استنباط الأبيض من قلب الأسود، إلاّ أنه سلك لنفسه طريقاً خاصّة، يعتمد على ابتكار مجموعة كبيرة من الرسوم المتناثرة في قلب اللون المعتم، ويعتقد الفنان انه يستغني في



ت - ياتشكوفسكي - منظر من الذاكرة
تقنيات متنوعة - ١٩٧١

هذه التشكيلات عن استخدام الألوان نهائياً: فيقول عندما أنهى أحد أعماله ما معناه: بدأت أعتق بقناعة أن المسألة في العمل الفني الجيد لا تعود إلى استعمال الألوان لأنه يمكننا أن نقول الشيء الكثير من خلال اللون الأسود. (مثال رقم ١١).

(ياتسكوفسكي) من الفنانين الذين انتهجوا في الثمانينات الطباعة من اللوحة الصغيرة، ومن الذين اتجهوا لإغناء السطح الغرافيك بتزاوج مختلف أنواع التقنيات خارج كل الحدود الأكاديمية المقننة (مثال رقم ١٢).

ينضمُّ إليه مجموعة من الفنانين مثل (ياتسك غاي- أنجي بيتش)، من الذين مثّلوا بأعمالهم الغرافيكية، واتجاهاتهم الفنّية ما يسمى بعالم الإستعارة في العمل الفني.

(بيتش المولود عام ١٩٣٢) رسم العالم الواقعي بشكل جديد مليء بالرموز، واستعار لهذه الرموز معاني أكمل بها مفهوم اللوحة الفنّية، ينظر إلى الواقع بكل ما يحمله تجاه هذا الواقع من احساسات ومعاني نفسيّة وذكريات، يرسم (جمجمة الغزالة على أكمه من العشب النابض بالحياة)،



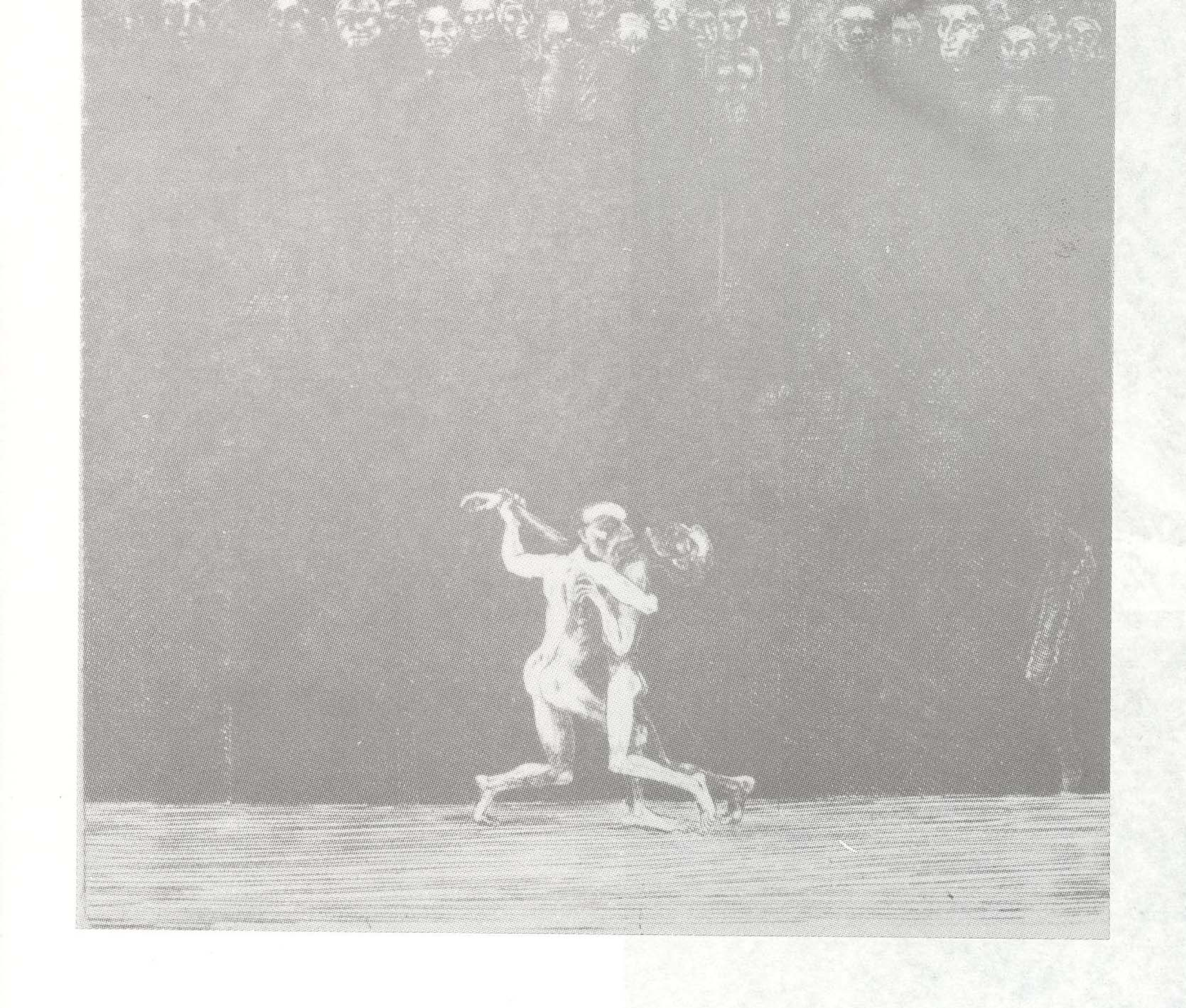
آ- بيتش - الوادي - حفر بالماء القوي /١٩٦٤/

فالجمجمة ليست، برأيه، رمز الموت إنما هي -بما تحمله من قيم تشكيلية ملخّصة وعميقة- تذكير بالحياة، وإنبات العشب -بما فيه من ضرورة لاحتضان التأليف وإكماله- هو رمز لتجديد الحياة حتى في الرمم البالية.

وحتى يقدم هذه الرموز بشكل متوافق مع الرؤية التشكيلية، يستخدم الحفر الالي (الزنكوغراف)، مع الماء القوي، مع صبغة الماء في السطح ذاته، فيمزج بين البارز والغائر، سعياً وراء تأثيرات غريبة لملمس السطوح قادرة على إعطاء الأثر الملائم للموضوع المرسوم، (مثال رقم ١٣).

ويصحبه في مسائل الأشكال المحمّلة بالرمز الفنان (غاي) المولود عام (١٩٣٨) والذي التزم طريقة الحفر الجاف وبالتحديد الحفر بالمنقاش، ويقول (غاي) ما معناه:

عندما أحفر بالمنقاش لا أقصد من ذلك أن أعيد الأمجاد الغابرة لهذه التقنيّة، فالمنقاش يلزمني لأضع شخوصي في وضع مشبع بالرموز،

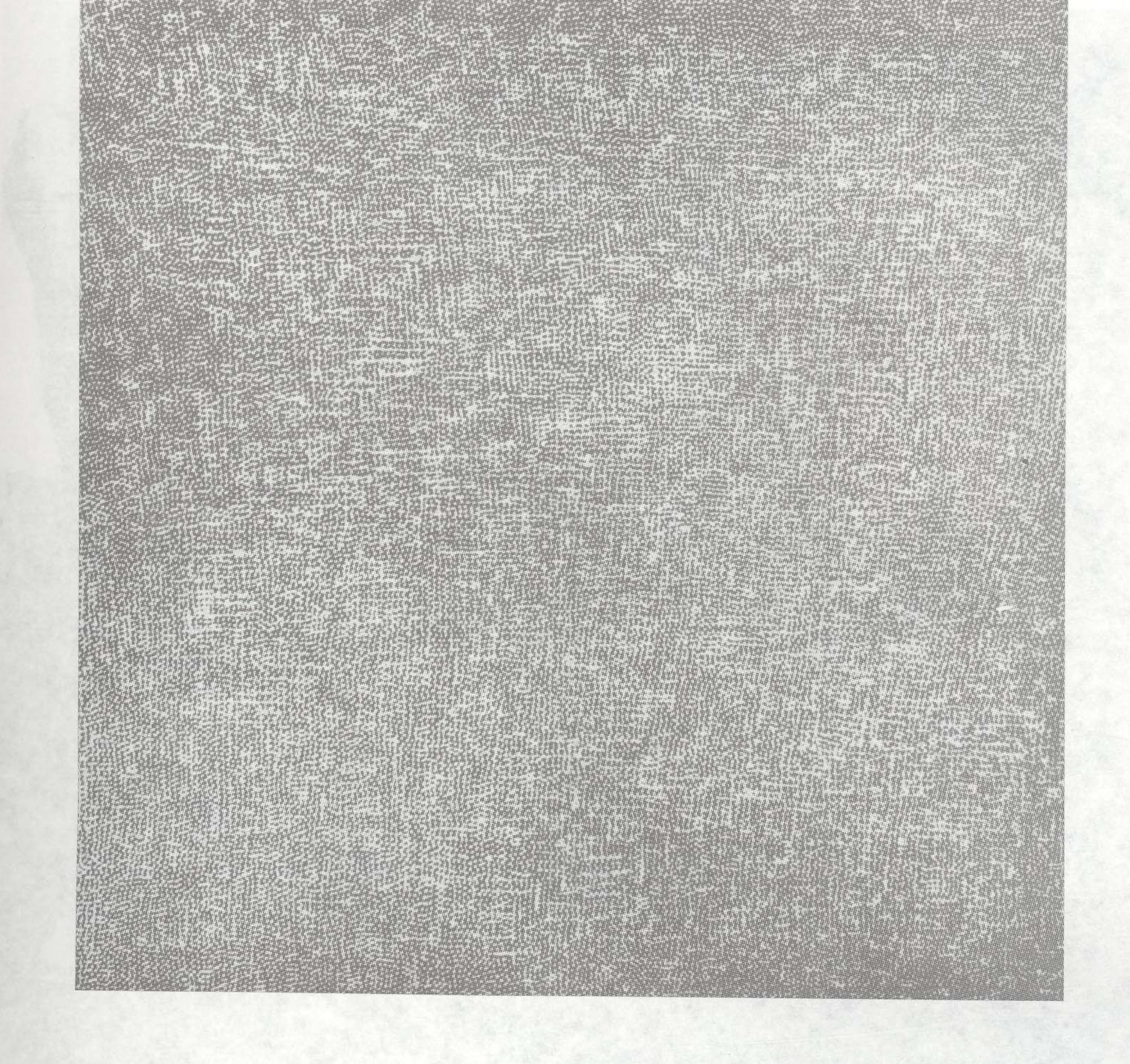


باسل غاي - لوحة الرقص - حفر بالمنقاش - ١٩٦٥

يهمني الآن أن تتحدث أعمالي عن جانب من حقيقة وجود الإنسان، وما يواجهه من أحداث، وكيف يقف هذا الإنسان منها.

إنه يرغب في نقل إحساسه على صفيحة المعدن، دون فواصل، لتكتسب صيغة تعبيرية صادقة، ويجد أن المنقاش هو الأداة التي تمكنه من ذلك، بالرغم مما يحتاجه حفر المنقاش إلى الدقّة والجهد والصبر، وإلى الوقت الطويل قبل كل شيء، يقول الفنان: -[اقتضت مني بعض الأعمال اكثر من نصف عام للعمل الواحد، قضيتها مع عملي بكل سرور، كان يمكنني أن أنهي عملي بمثابرة خلالُ أسبوع واحد، ولكني كنت أعمل مدة طويلة لأكتشف أكثر، وأشعر براحة كانت تفيدني في تزويد رؤيتي الخيالية، فلقد كان المنقاش طريقاً يوصلني إلى ذلك، كلما عملت به عملاً جديداً].

إن الحفر المباشر بالمنقاش على سطح المعدن، يحتاج إلى رؤية واضحة للفكرة، وإلى قدرة متميزة في الرسم، ولذلك يقول (غاي) ما معناه -[يترتب علي أن أتعامل مع فكرتي، بدرجة عالية من الإنفعال الروحي والإخلاص حتى أتوصل من خلال خطوط المنقاش إلى الأثر



روماك أوباكا - رسم بالحبر الصيني / ١٩٦٣/

المطلوب]. (مثال رقم ١٤)

توصل (غاي) إلى تعبيراته العميقة من خلال أسلوب واقعي، ممزوج بالتهكم والرمز، لاثراء مضمون العمل الفني، ولذلك استخدم المنقاش بطريقة متقنة، ولكنها حرة الحركة للوصول إلى المفاهيم النقدية التي يريدها.

لم يكن (غاي) منفرداً في اتجاهه الرمزي التعبيري فمثله أيضاً الفنان (رومان أوپاوكا) المولود عام (١٩٣١)، والذي انتهج طريقاً خاصاً جداً، وبسبب هذه الخصوصية وجد موقعه في مجال الفن التشكيلي البولوني المعاصر، وأول ما يلفت النظر في تجربة هذا الفنان تلك الرسوم التي نفذها بين الأعوام (١٩٥٢- ١٩٦٣)، فهي رموز من الطبيعة صغّرها إلى درجة يصعب تفسيرها بالعين المجردة، وشكلّها على سطح الورق في مجموعات مترابطة تحوّلت إلى نقاط عاتمة ومضيئة، على سطح مترامي الأطراف، بوساطة لمسات خفيفة، مختزلة من طرف القلم، أو ريشة الحبر الصيني. (مثال رقم ١٥).

وفي مجموعة أخرى تعقب هذه الرسوم، يرسم الفنان بأسلوب شديد البساطة أكواماً من الهيئات البشرة تجعل السطح في تموّج متناغم، من الحركات التي تظهر في مجموعها، وكأنها سطور من الكتابة، أو أسراب من الطيور، التي تعانقت متجاورة الأجنحة، وهي تملأ عباب الفضاء،



ايفا فيلافسكا - الصخرة الوحيدة - حفر بالماء القوي وصبغة الماء / ١٩٨٠/

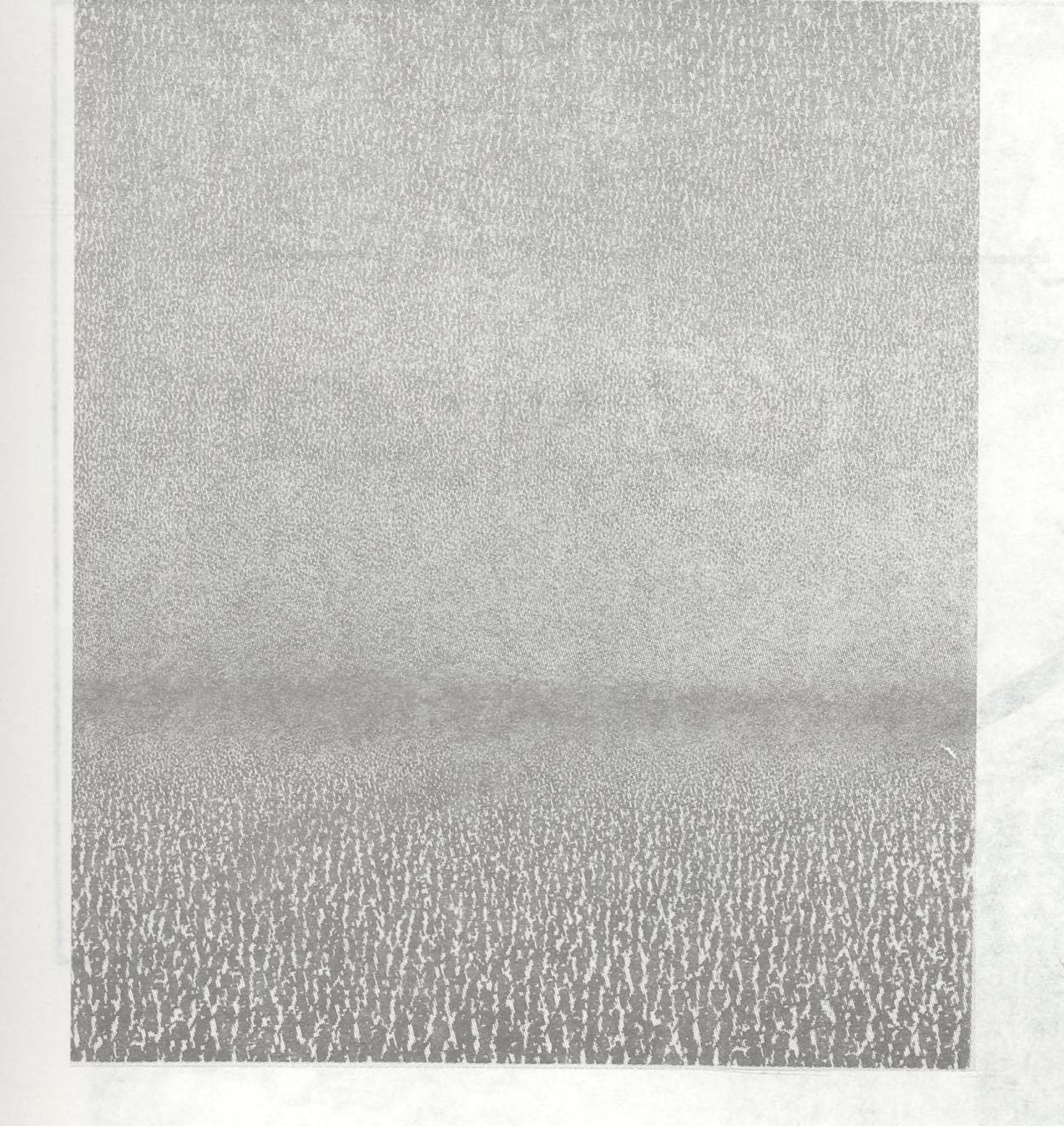
فتحولت لوحته إلى خطوط كثيفة، وسطوح فيها فراغات، ما تزال تتحول شيئاً فشيئاً إلى سديم ثم إلى ما يشبه السراب، فمن روحية هذه الرسوم وما تحمله من فلسفة للوجود، والتوالد المستمر في نفي للعدميّة خلق الفنان (أوباوكا) لوحاته المطبوعة على المعدن، (مثال رقم ١٦).

وترينا أعمال الفنانة (إيفا فيلافسكا) المولودة عام (١٩٤٣)، عالماً ذاتياً أهم خصائصه الحريّة في التعامل مع السطح المعدني بدون حدود، تهتم بإدخال عناصر متنوعة: كالكتابة، وتأثيرات المواد المختلفة، لتخلق جواً تقنياً غنياً، وبالغ التأثير، عوالمها في التشكيل خيالية، وشاعريّة الرؤية، تأخذ عناصرها من الواقع ولكن، تركيب هذا الواقع بعيد عن التصوّرات المألوفة فتخلق مناظر مثيرة وممتعة، (مثال رقم ١٧).

ويقدّم الفنان (مارك ياروmسكي) المولود (١٩٥٣)،



فارك ياروفسكي - صورة شخصية - تحسيس ضوئي
مع حفر بالماء القوي /١٩٨٠/



رومان أوباكا - الأرض - حفر عميق بالحموض
وطباعة بالطريقة البارزة /١٩٦٩/

نموذجاً جديداً، من التوليفات الحرّة على سطح المعدن، والمنفذة بالحفر العميق، فيستخدم المزج بين تأثيرات التصوير الضوئي في بعض أجزاء اللوحة، مع الحفر اليدوي باستعمال الحموض.

إن جعل ألسطح الغرافيكي ممزوجاً، بين تأثيرات متعددة من التقنيات، يقوم أحدها على تحسيس جزء من سطح المعدن بمادة حساسة، لإنطباع صورة فوتوغرافية، ومتابعة العمل لدمج هذه الصورة في مجمل عناصر التأليف، يمثل الحريّة المطلقة في التعامل مع سطح المعدن خارج كل الحدود المألوفة في فن الحفر والطباعة اليدوية، (مثال رقم ١٨).

ونختتم القول: إن فن الغرافيك البولوني المعاصر، والطباعة العميقة منه، على وجه الخصوص، يتجه بشكل واضح نحو الحريّة في طرح القضايا التشكيلية، متخطّيا كل الحدود والأعراف الأكاديمية.

إن سعة الجوانب التي يطرحها فن الحفر البولوني المعاصر أكدّت على خصوصية وعمق التجارب الفرديّة، التي تشير -بشكل مؤكد- إلى العلاقة الشديدة التجاذب بين إنسان العصر والواقع الذي يعيشه.

ولقد عالج الفنان البولوني بكل حرية هذه العلاقة وسجل انطباعاته تجاهها بكل صدق، فأصبحت تجاربه من الغنى والثراء ما جعلها مؤهلة لأن تدرس كظواهر فاعلة في حركة تاريخ الفن المعاصر.

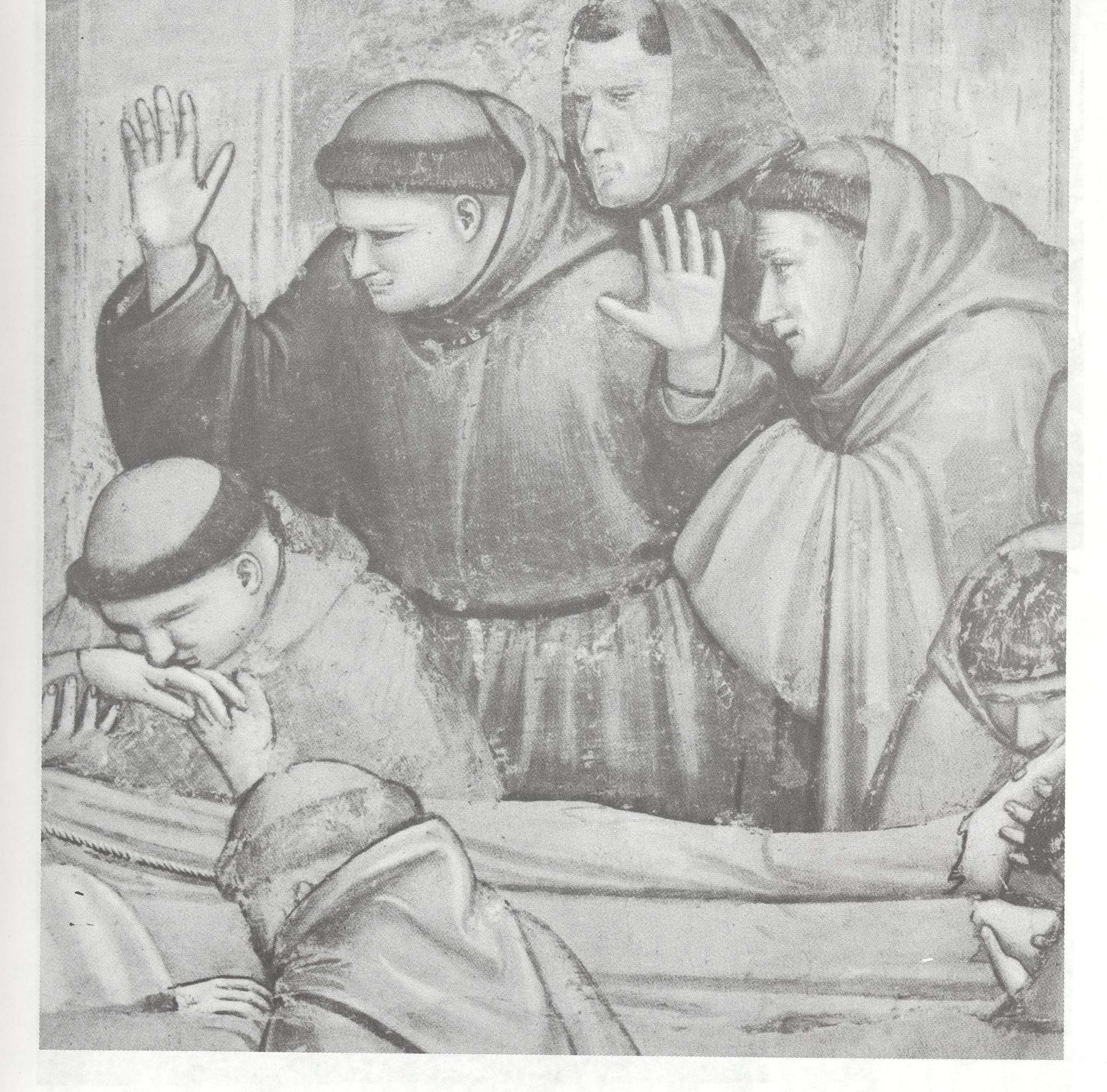
لمحة موجزة عن تطور
الفن الإيطالي

فائق دحدوح



يقول بليني الأكبر عن بلاده ايطاليا: [ليس على ظهر الأرض أو تحت قبة السماء بلاد تماثلها في جمالها وروعة مناظرها]، وأنشد (فرجيل) يقول: [هنا الربيع الدائم والصيف حتى في غير أشهره، هنا تلد الأنعام مرتين في العام، وتثمر الشجر مرتين]، ونقرأ في قصة الحضارة لـ ول ديورانت: [وهل في العالم بلاد أنجبت من العباقرة مثل ما أنجبت الأمهات الايطاليات طوال الثلاثين قرناً التي يشملها تاريخ البلاد؟ وهل في العالم بلاد غير إيطاليا كانت قطب رحى التاريخ في نظم الحكم، أولاً ثم في الدين ثم في الفن؟ لقد ظلت روما على مدى سبعة عشر قرناً - من كاتو الرقيب إلى ميكيل أنجلو - مركز العالم الغربي.].

توطئة تاريخية



جيوتو

سكنت شبه الجزيرة الايطالية في العهود الغابرة قبائل كثيرة كان أهمها [الاتروريون] الذي قدموا من ليديا، موطنهم الأصلي بآسيا الصغرى، واستقروا في الجزء الشمالي من إيطاليا في المنطقة المعروفة اليوم باسم (توسكانيا)، وتقاسم الجنوب مستعمرات إفريقية على السواحل ثم مستعمرات قرطاجية، وتكوّن من اختلاط هذه العناصر المختلفة مع الطليان الأصليين، وعلى رأسهم اللاتين، (الشعب الروماني)، وخاضت روما حروباً طاحنة في جميع الجبهات انتهت بانتصارها، وبسط سيادتها على البحر الأبيض المتوسط، واستيلائها على ممتلكات الاغريق في شبه الجزيرة اليونانية، وفي الممالك التي كانت تتبعها في الخارج، ومن ثم تأسيس الامبراطورية في عهد أغسطس.

اولو أوتشيلو

مازاتشيو



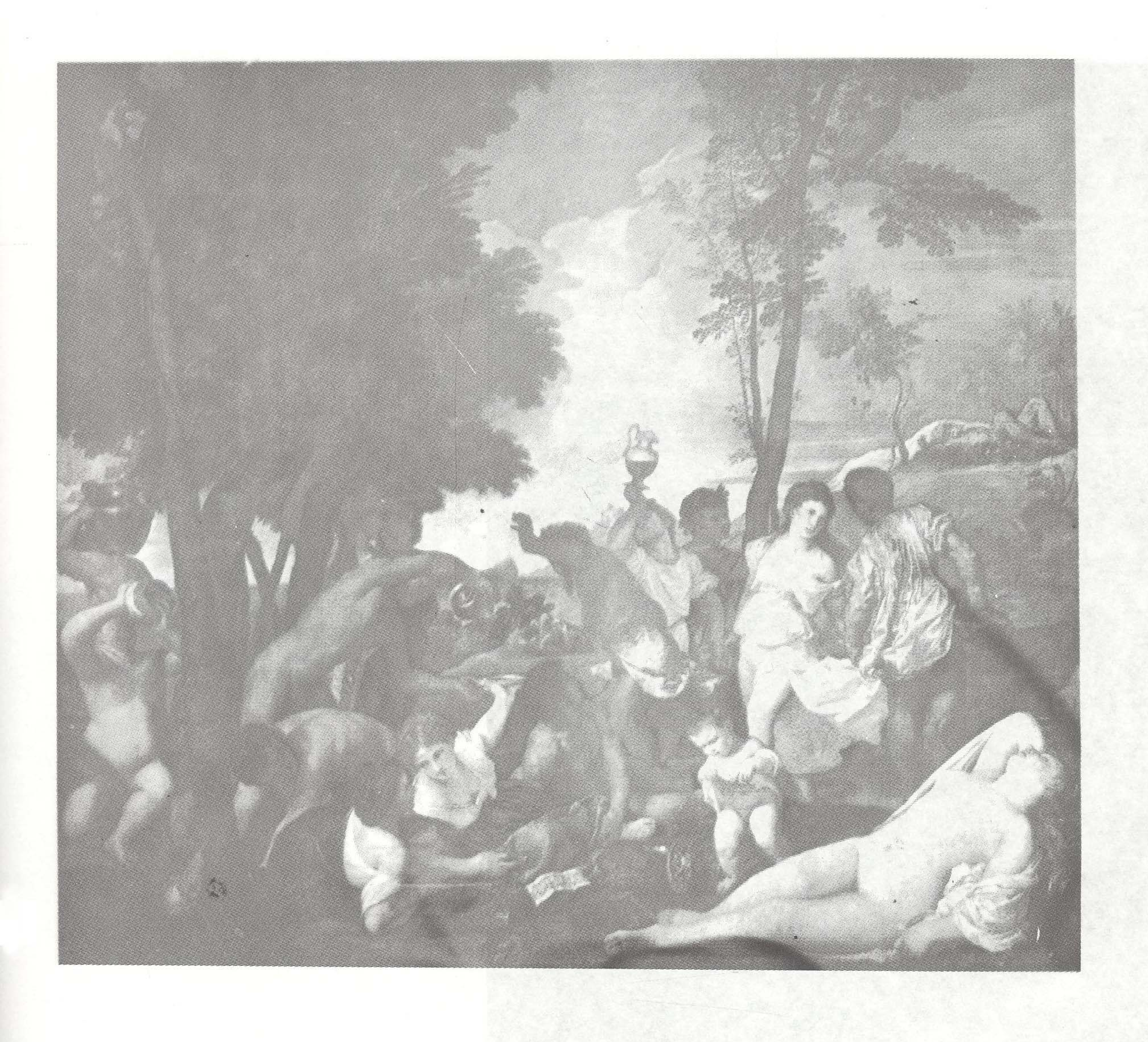


ليوناردو دافنشي ـ الجيوكندا

كلمة لابد منها حول طبيعة الفن الايطالي ومراكزه الفنية

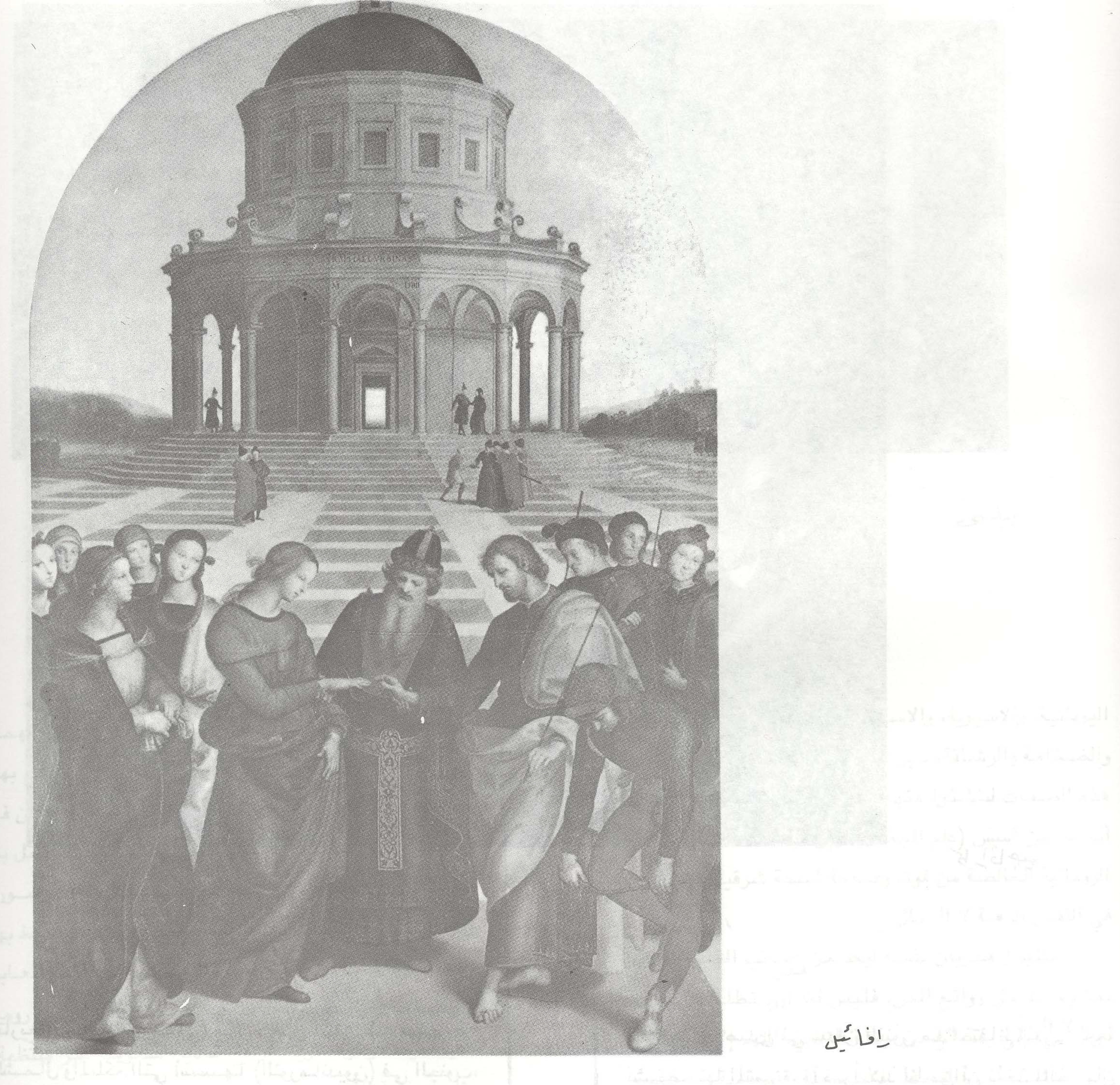
لعله من نافلة القول أن نشير، قبل أي شيء آخر، إلى الأهمية القصوى لواقع الفن في إيطاليا. ولكن لايسعنا إلا التنويه بذلك، لاريب في أن العبقرية الإيطالية قد عبرت عن نفسها أفصح تعبير عبر تقلبات التاريخ، وبطريقة كانت مفهومة أبداً، وقد امتزج الفن الدائم الحضور في كل ركن وزاوية، امتزاجاً بالغ الشدة بالحياة الايطالية، حتى أن شعبيته تذهلنا على الرغم من أنه لم يكن لإيطاليا فن شعبي على شاكلة فن البلاد الجرمانية.

إن الطبغرافية (الاراثة) هـي التي ترسم لمظاهر الفن الايطالي المعقدة نظاماً، بوسعنا معاينته بسهولة بالغة، والمدينة هي المحيط الأساس لها، إذ لم يكن لتقليد الحياة المدينية القروسطية إلا أن يعزز الخلق الفني في كل مركز أياً



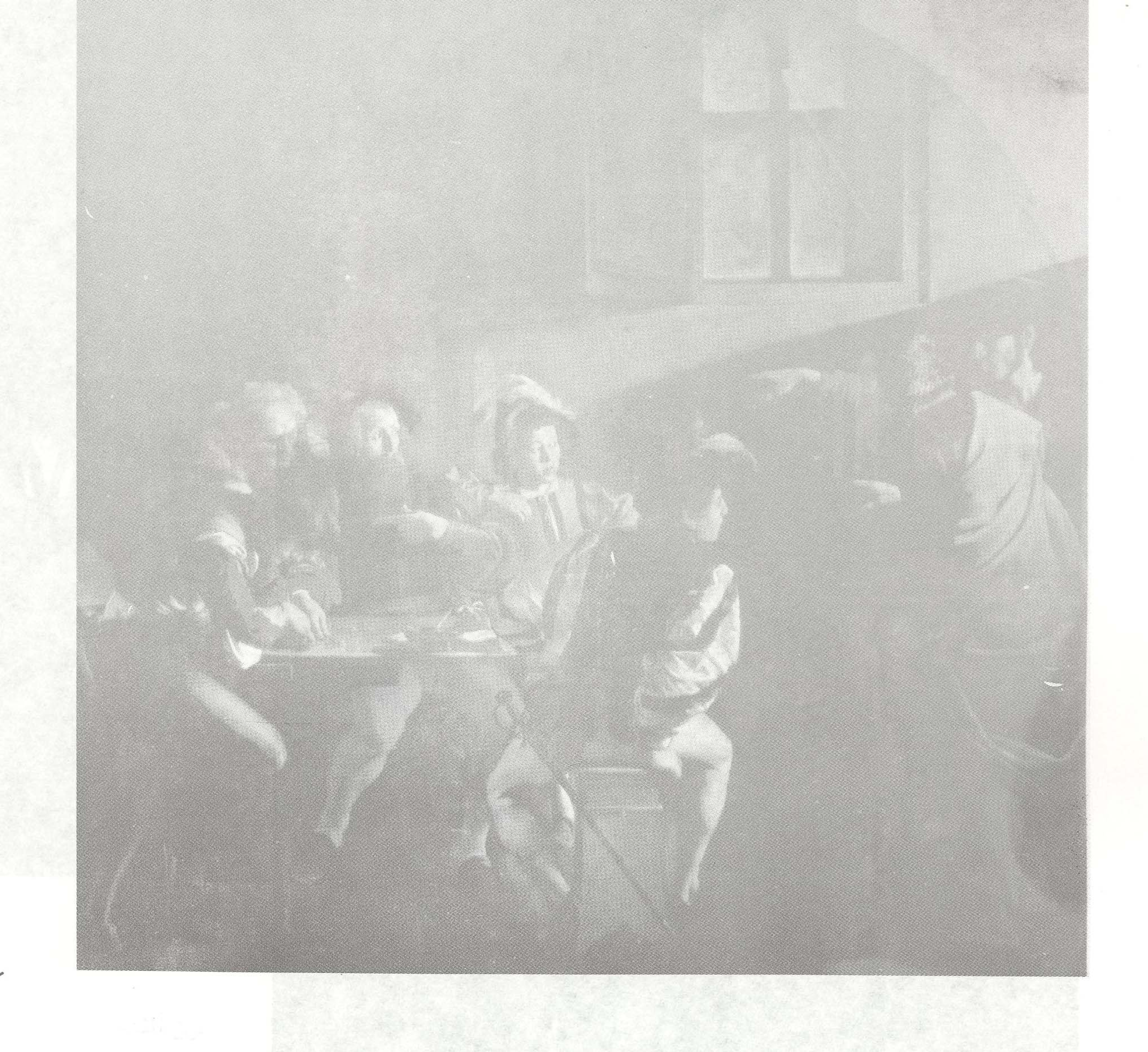
تيسيانو

كانت أهميته: ومن جهة أخرى فإن تقسيمات الماضي تدل على أن (ايطاليا) تحصي عدداً من المدن تقف بفنها، والعاصمة في مصاف واحد، ذلك الفن الذي يفسر تطوره الذاتي والمتماسك تاريخ المدينة الخاص بها، وهذا التاريخ المحلي يربط وشيجاً كلاً من العمارة والنحت والتصوير والفنون «الصغرى»، التي غالباً ماكانت ترصد لمشاريع عامة الغرض منها تزيين المدينة وتجميلها، فأدت روح المنافسة إلى تفتح كل مركز من هذه المراكز وازدهاره، وعلينا أن نأخذ بالحسبان أيضاً ماقدمته القوى السياسية، أو مختلف عناصر المجتمع من دفع وتشجيع، فعلى المسرح الذي احتلته السلطة الاقطاعية أولاً وبخاصة الكنيسة - التي لم يضعف دورها قط حتى نهاية القرن الثامن عشر - ظهرت حركة البلديات التي أصابت في القرنين الحادي عشر والثاني عشر أوج ازدهارها، وما تلك الأبنية العامة إلا دليلاً على ذلك، إضافة إلى ظهور اقطاعات حديثة أرستقراطية الطابع، إلا أن (الاقطاعية) التي يتزامن مجدها مع عصر النهضة قد عبرت عن نفسها بفنون العمارة والنحت والرسم - دون أن نأتي على ذكر الآداب والعلوم - وبمظهر ايطالي الطابع ألا وهو: رعاية الاداب والفنون، فإذا كان على روما الأزمنة الحديثة أن تدين بأجمل مافيها من أعمال فنية إلى البابوات، والبندقية إلى مؤسساتها، فإن فلورنسا لم تبلغ مابلغته لولا عائلة ميديتشي إلخ....



رافائيل

وساعدت الإدارة الذاتية، وتضافر مختلف التقانات، وتشجيع رعاة الاداب والفنون، على تحديد مفهوم (مدينة الفن) الذي كان من حق معظم المدن الايطالية أن تطالب به لقباً لها، فليست مدن مثل روما ونابولي، وفلورنسا والبندقية وميلانو، من يستحق هذا اللقب فحسب، بل إننا نجد العديد من المدن الأخرى، التي لعبت في فترة من تاريخها دور العاصمة، والتي يثبت نشاطها الفني، ويؤكد تاريخاً خاصاً بها، حتى المدن التي لم تبلغ هذا الشأو من الأهمية، كان لها هذا الحق، ومع ذلك فإن دور المدن الرئيس لا يعبر عن الفن الايطالي برمته، فمن واجبنا، والحال هذه، ألا نفرض على تاريخ الفن تقطيعات صارمة إلى هذا الحد، وسوف نلاحظ أولاً أن فكرة مركز فني لا تقتصر على المدن ذات التطور المستقل فحسب بل تنطبق أحياناً على كيانات أكثر اتساعاً جاءت ثمرة جهد سياسي موحد، ومن هذا الخليط المرتبط

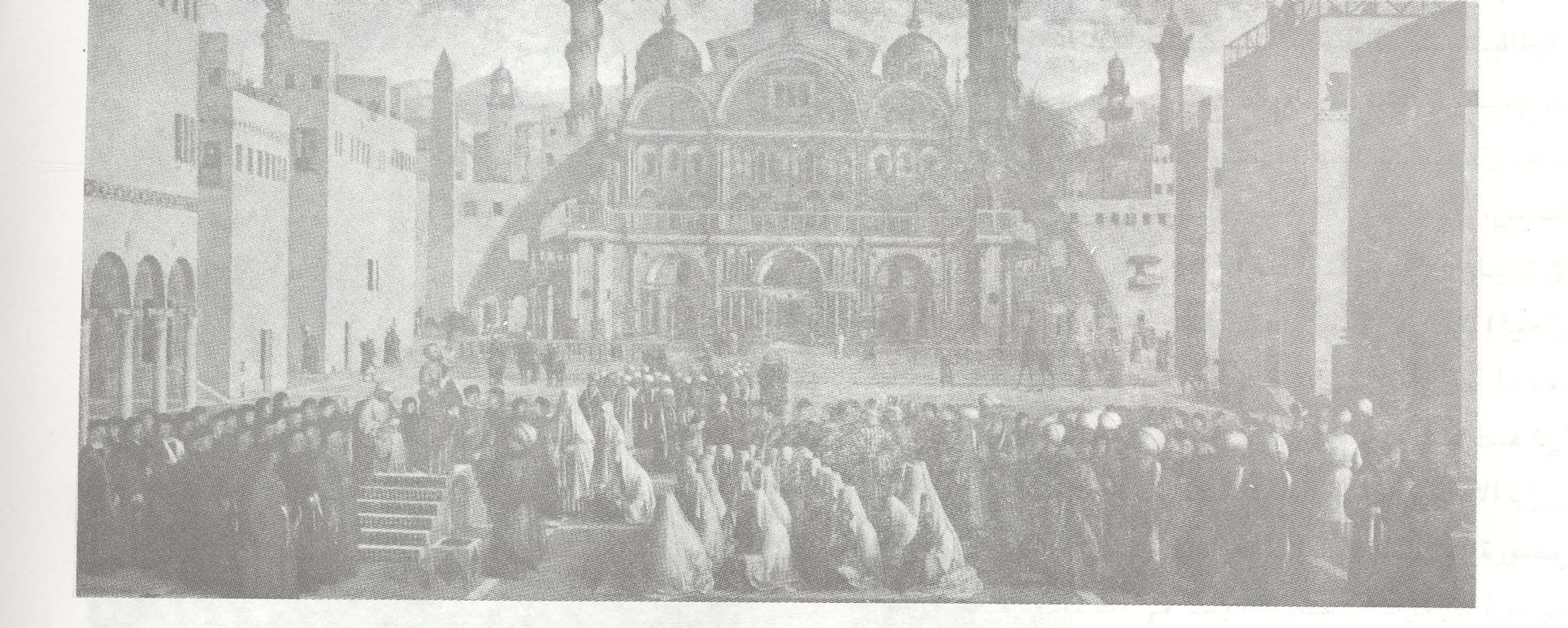


كارافاجيو

بتاريخ (ايطاليا القروسطي) يبرز كيانان اثنان: (بيومونت) في الشمال والمملكة التي أسسها (النورمانديون) في الجنوب، ففي هذين القطاعين يرتبط النشاط الفني بنطاق المنطقة أكثر من ارتباطه بنطاق المدن - باستثناء (نابولي) و (بالرمو) وولوتشه من القطاع الثاني - ومع ذلك فإن الرغبة في اعادة تجميع المدن في خارطة سياسية مبسطة كانت قد تحققت عموماً في مطلع القرن الخامس عشر، وفي عهد شارل كرانت بخاصة، وكان لهيمنة المدن التاريخية: (البندقية) في فينيسيا، و (ميلانو) في لومبارديا، و (فلورنسا) في توسكانيا، و (روما) في أومبري، صدى في ميدان الفنون مع احتفاظ المدن التابعة بشخصيتها المتميزة، وأخيراً لابد لنا من أن نأخذ بالحسبان التبادلات الفنية بشبكتها المعقدة المتشابكة، فإن النهضة الرومانية، على سبيل المثال، كانت قد نهلت من توسكانيا وأومبري وماركيزي ورومانيا ROMAGNE قبل هيمنتها على جنوا أو مانتوي، وقس على ذلك في بقية المدن.

أولاً: الفن الايطالي قبل انتشار المسيحية (الأصول)

أنشأ الرومان فنهم من خليط مختار من الطرز



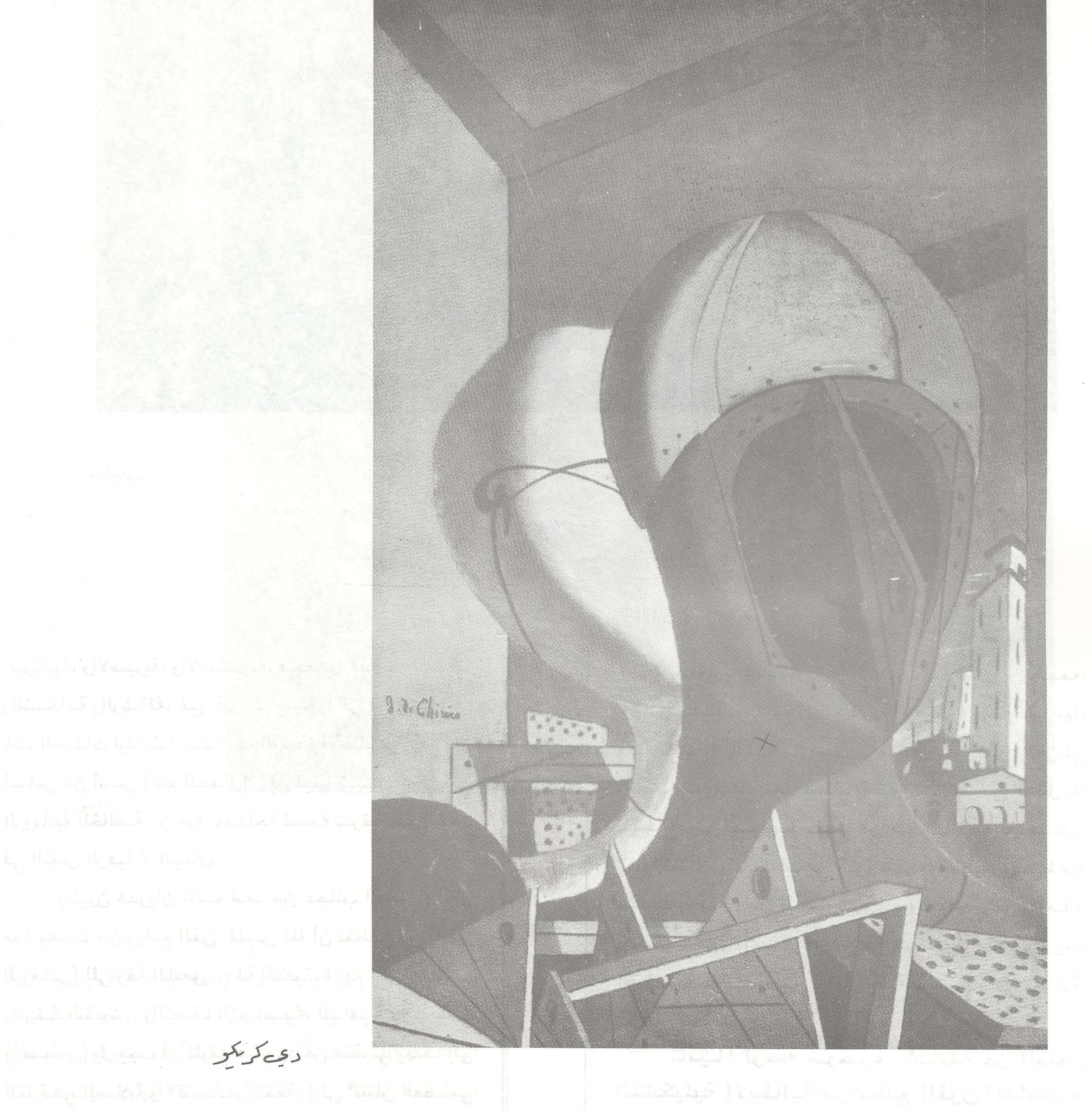
بيليني

اليونانية، والاسيوية، والاسكندرية، فجمعوا فيه بين التحفظ والضخامة والرشاقة، غير أنهم لم يمزجوا في يوم من الأيام هذه الصفات لينشئوا منها تلك الوحدة الأساسية التي هي أساس من أسس (علم الجمال)، وإن فيما تتصف به المباني الرومانية الخالصة من قوة، وفجاجة لمسحة شرقية، فهي تبعث في النفس الرهبة لا الجمال.

بنثيون هدريان نفسه ليعد من عجائب الصروح أكثر مما يعد من روائع الفن، فليس لنا أن نتطلع في (الفن الروماني) إلى رقة الشعور ودقة التنفيذ، اللهم إلا في حالات نادرة كالنقوش، والتحف الزجاجية، الباقية من عصر (أغسطس) بل يجب أن نتوقع هنا وجد فن هندسي يهدف إلى الغاية في الصلابة والاقتصاد والمنفعة، وإلى افتتان العصامي بالضخامة والزينة، وإصرار الجندي على الواقعية، وإلى فن المحارب ذي القوة الباطشة، وإذا كان (الرومان) لم يصقلوا فنهم صقل الصياغ فما ذلك إلا لأن الفاتحين لا يصبحون قط صياغاً، ولذلك صقلوه صقل المحاربين، وما من شك في أنهم قد أنشئوا أكثر المدن فتنة وروعة في التاريخ، وأوجدوا فناً مرناً، تصويرياً ومعمارياً في مقدور كل انسان أن يفهمه، وشادوا مدينة يستطيع كل مواطن أن يعيش فيها وينتفع بها، فلم يشهد العالم قبل (روما) عاصمة مثلها، فقد كان في وسطها سوق عجاجة صخابة تدور فيها رحى العمل بلا انقطاع، ومن حولها حلقة من الهياكل، والقصور، ودورالتمثيل، والحمامات في كثرة منقطعة النظير، وتحيط بها حلقات وحلقات من الحوانيت والبيوت والحدائق والمعابد والحمامات والقصور الريفية الصغيرة، هذه هي روما القياصرة، مزهوة، قوية، براقة، مادية، مشوشة غير منتظمة، سامية رفيعة الذرى.

ثانياً: لوحة موجزة وشاملة عن الفنون التشكيلية الايطالية من مطلع القرن الخامس م حتى أيامنا هذه

بعد الفن الاتروسكي، والروماني، وفن النصف الأول المسيحي، شهدت الكنيسة بدءاً من عام (٤٠٢)م. تفتحاً باهراً في مدينة رافينيا، عاصمة الامبراطورية والبرابرة والبيزنطيين على التوالي، إذ اتسم كل عهد من عهودها بأبنيته المتميزة



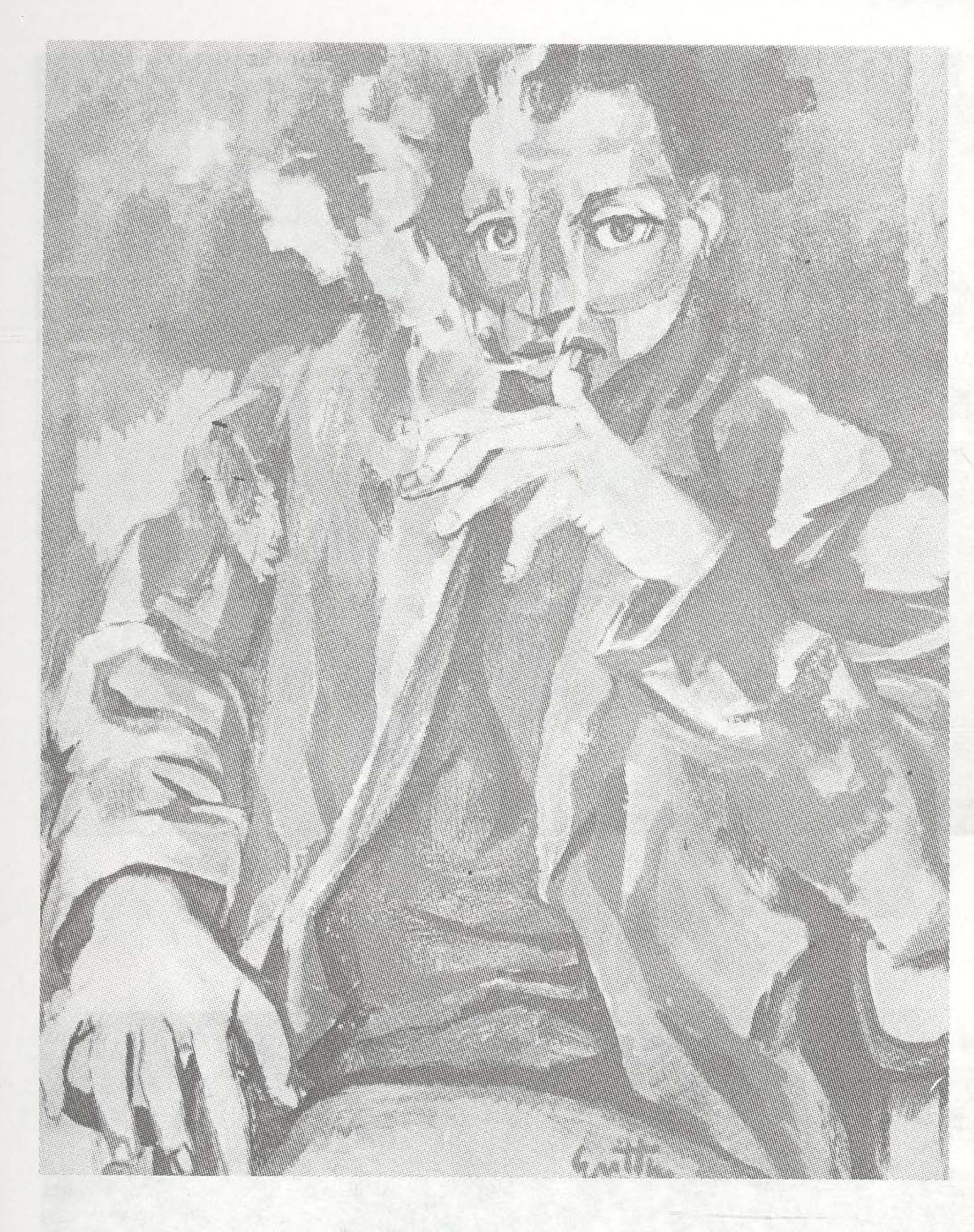
دي كريكو

(أضرحة غالا بلاتشيديا) GALA PLCIDIA و(تيودوريك) و(كنيسة القديس فيتالي) وكانت (غالا بلاتشيديا) نائبة عن الامبراطور، وكانت صلتها الوثيقة بالقسطنطينية سبباً في قدوم الصناع الشرقيين، واختلاطهم بالمهندسين الايطاليين، وفي دخول الانماط الشرقية وامتزاجها بالأشكال الايطالية،

مما أدى الى ظهور الطراز الهندسي الشرقي المؤلف من قبة مقامة على قاعة ذات شكل صليبي (عام ٤٥٠م)، في الضريح الذي لقيت فيه بلاتشيديا ربها، ولا يزال في وسعنا أن نرى فيه النقش الفسيفسائي الذائع الصيت الذي يمثل المسيح في صورة الراعي الصالح، وكان استيلاء (بليساريوس) على

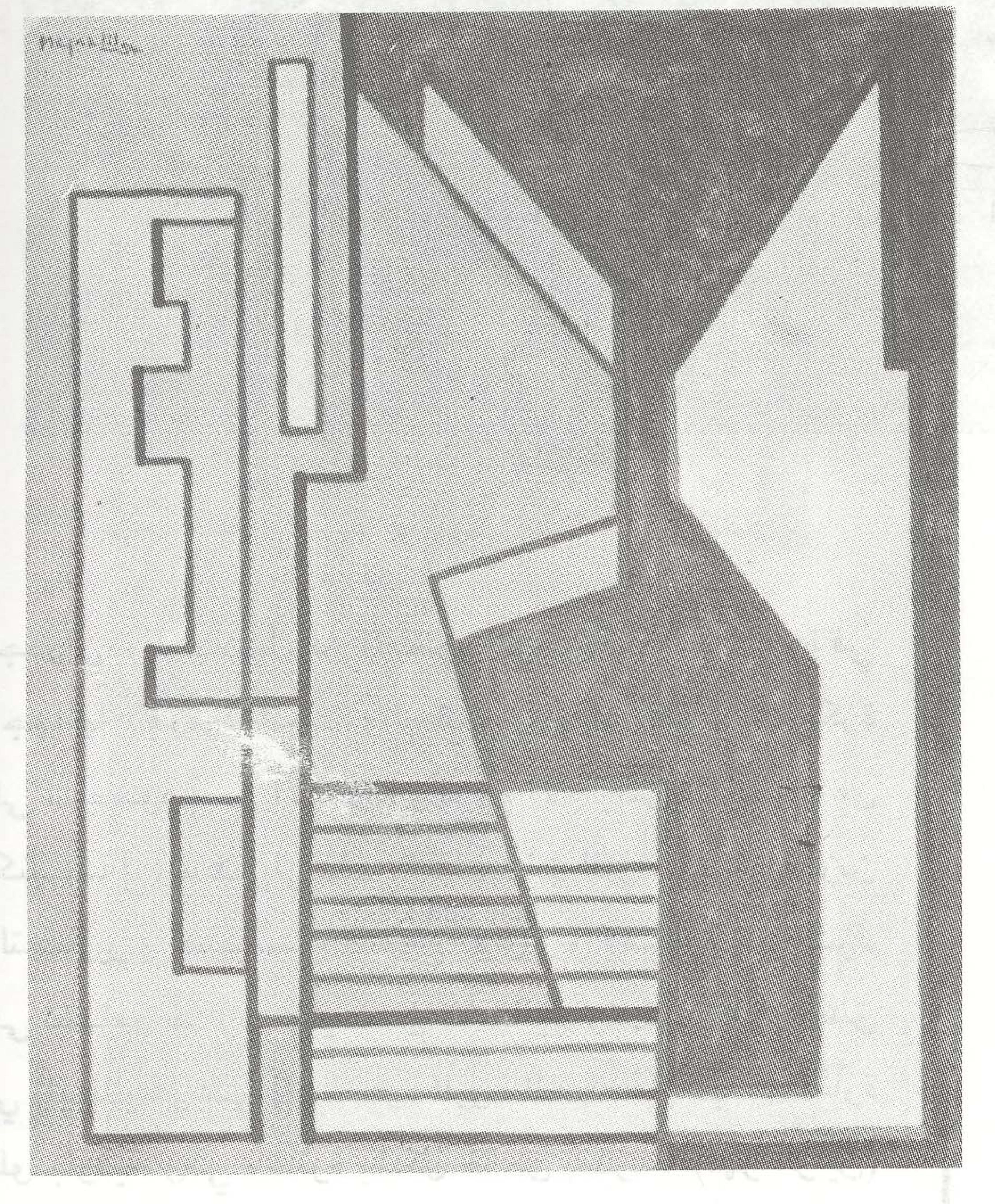
(رافينيا) من الأسباب التي عجلت بانتصار (الفن البيزنطي) في ايطاليا، وسرعان ما تم بناء كنيسة فيتالي (٥٤٧م) في عهد جستنيان وتيودورا، وبعد عامين من افتتاحها افتتح أسقف رافينا كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة في كلاسيس، وفيها نرى التصميم البازيليكي الروماني القديم، ولكن تيجان الأعمدة المختلفة الأشكال تظهر عليها مسحة (بيزنطية) تنم عنها أوراق الأقنتة (شوك الجمل)، الملفوفة على خلاف ما كان يظهر في الانماط اليونانية والرومانية القديمة، كأنما هبت عليها ريح شرقية. وإن مافي هذه الكنيسة من صفوف الأعمدة الكاملة الطويلة، وفي حليات العقود والمثلثات المحصورة بينها من فسيفساء زاهية، ومافي موضع الجوقة (خورس) من لوحات جميلة، وما في الصليب القائم من الجواهر مرصعة بها أرضية من النجوم في الفسيفساء، إن في هذا كله ما يجعل هذه الكنيسة من أشهر كنائس شبه الجزيرة التي تكاد تكون كلها معرضاً عظيماً للفنون الجميلة. وهكذا كانت كل من كنيسة القديس (أبوليناريس) الجديدة وكنيسة (القديس فيتالي) انكعاساً لصورتين متباينتين للانسان، فجاء تصميم البازيليكا المستطيلة ليمثل حرية الحركة في المكان والزمان، على حين يمثل طراز الكنيسة المركزية بالقبة التي تتوسطه سلبية المواطن البيزنطي المتثل للقدر والقانع بدور المتفرج، وفي الحالة الأولى كان المحور الأفقي بدعوته الزائر إلى التحرك نحو الامام يربط الانسان بالمكان باطراد، على حين يدفع المحور الرأسي في الحلقة الثانية الانسان إلى التطلع إلى أعلى فيتوقف عن الحركة، وتتحول طاقاته إلى مجرد التأمل في سكون.

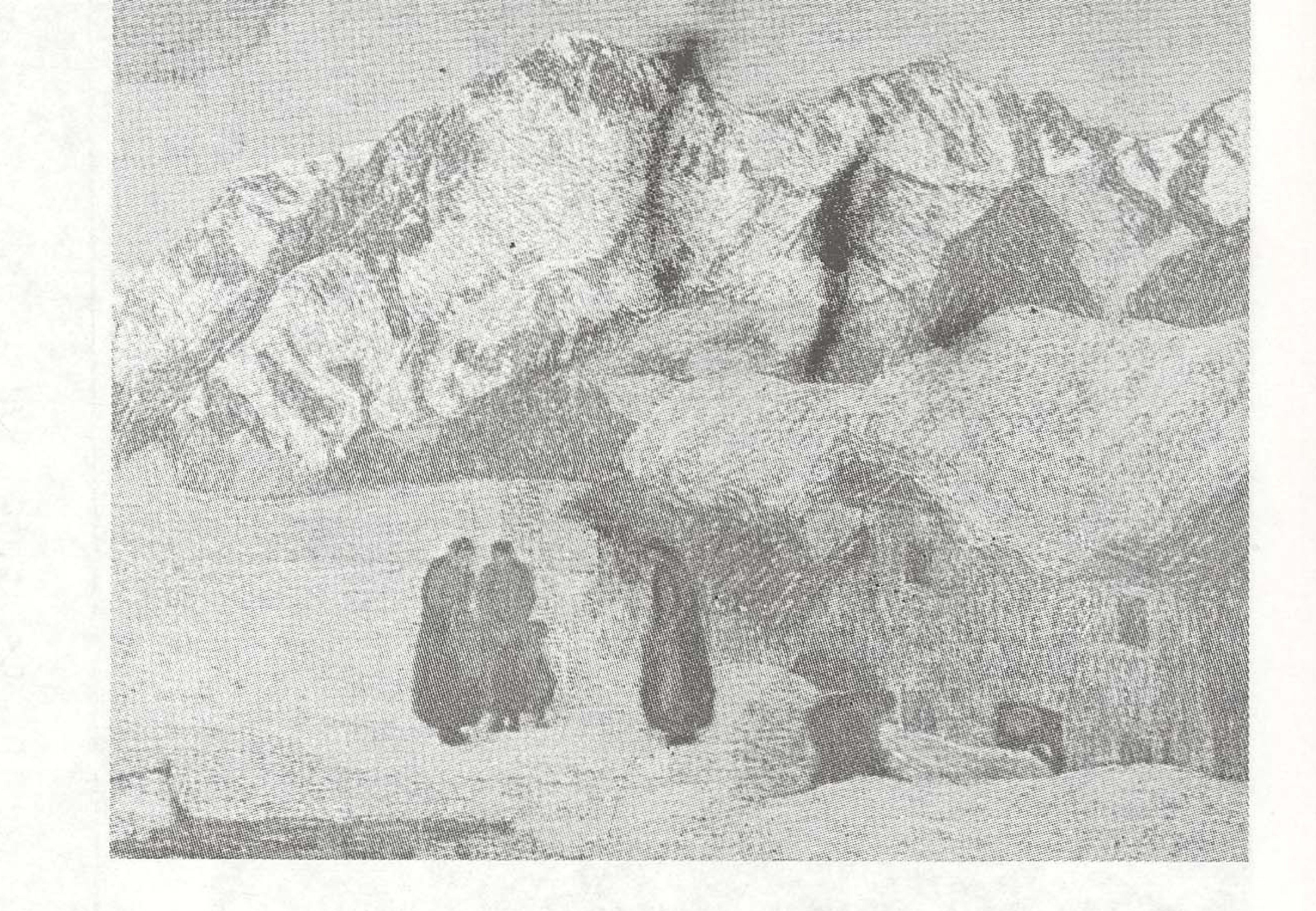
تزامنت غزوات (اللومبارديين) (٥٦٩ - ٧٧٤) مع تراجع شديد الوضوح للحضارة في شبه الجزيرة، لكن انتصارات شارلمان أدت إلى نهوض الفنون وارتقائها قبل حلول القرون الوسطى الطويلة الأمد. انتجت العمارة الرومانسكية في ايطاليا العديد من الكنائس والكاتدرائيات في كل من (بارما) و(مودينا) و(بيزا) و(بفيزنسيا) وفي (لوكويس)، بشكل خاص، وتقدم لنا هذه الأمثلة جميعاً خصائص مشتركة، تسمح لنا بتحديد سمات مدرسة ذات أصل لومباردي [استخدام الجوانب القليلة البروز فوق



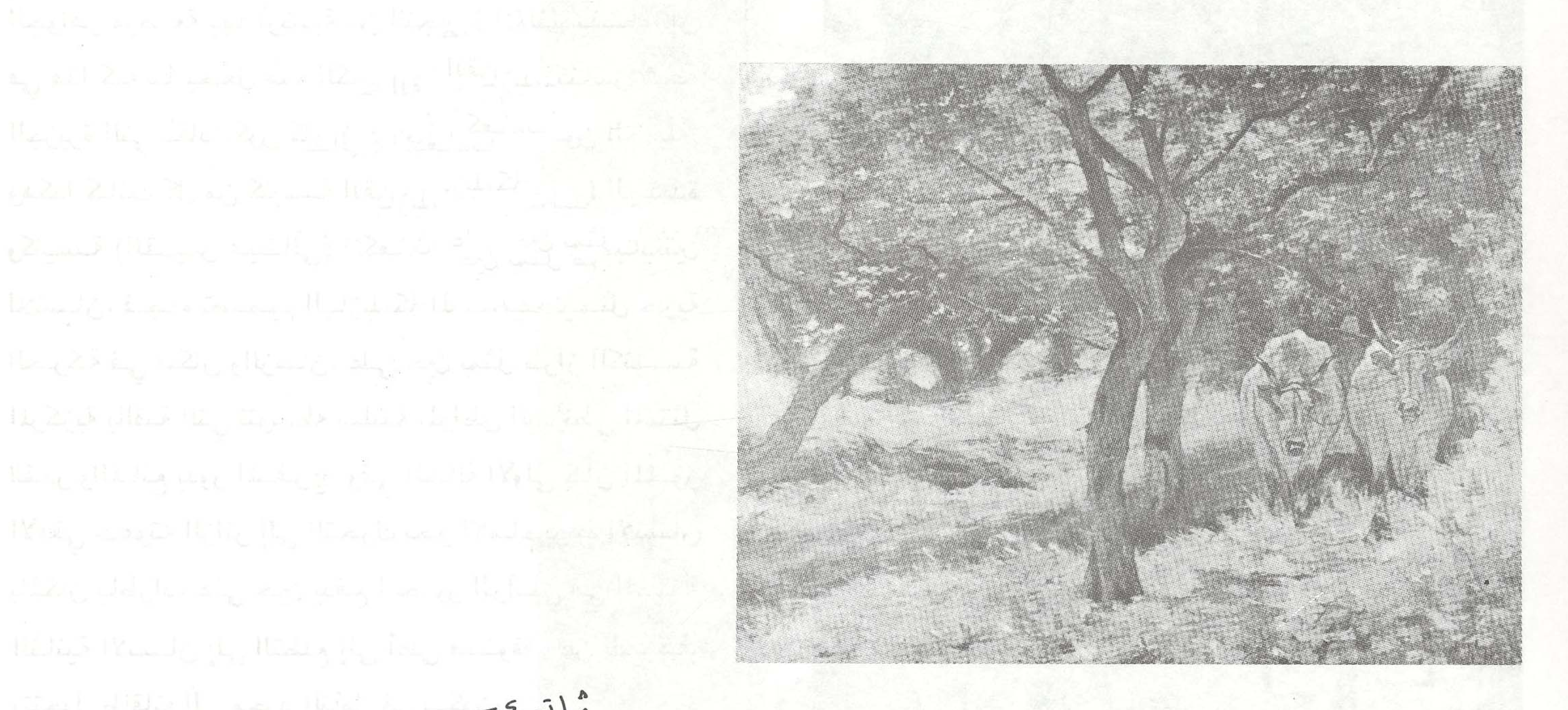
غوتوزو

البرتو مانيلي





سيڤانتيني

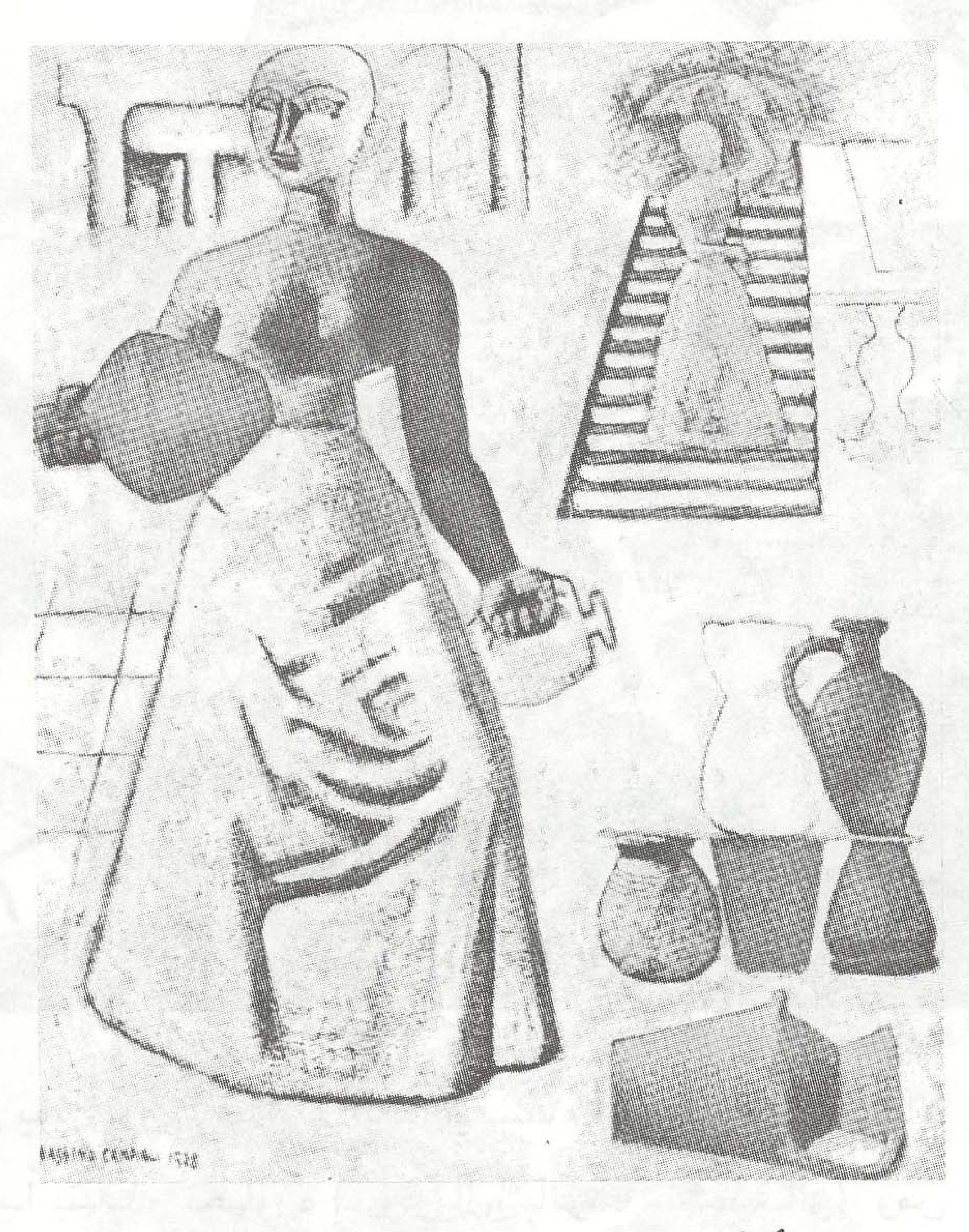


ڤاتوري

الجدران، والسلاسل من العقود الزخرفية الصغيرة في واجهاتها الغزيرة النحت، والحضور المتواتر للأروقة المرتكزة على مجموعة من الأسود، وأبراج الأجراس المنفصلة عن الكنيسة]. أضف إلى ذلك أن المحراب الرومانسكي مزين بالتصاوير والفسيفساء المتنوع الألوان والأشكال، مما يشيد على تضافر ضروب عديدة من الأساليب وتلاقيها، وقد أطلق في (ايطاليا) على (العمارة الرومانسكية) لقب العمارة اللومباردية، وهي متأثرة بشكل خاص بمدرسة (نهر الراين) وبعض التأثيرات البيزنطية، كما أن المسقط الأفقي لأغلب كنائس هذا العصر كانت على الطراز (البازيليكي)، ومن العمائر التي اختصت بها ايطاليا دون سواها من بلاد أوربا المباني الملقبة بمبنى التعميد، وهو بناء مستقل شيد أمام الكنيسة في أغلب الأحيان على شكل مستدير أو مثمن، أما البرج فيبنى دائماً منفرداً وقد يتصل أحياناً بالكنيسة بواسطة أديرة، وتعد مجموعة مدينة (بيزا) من أشهر العمارات الرومانسكية في ايطاليا مثل: كاتدرائية (بيزا)

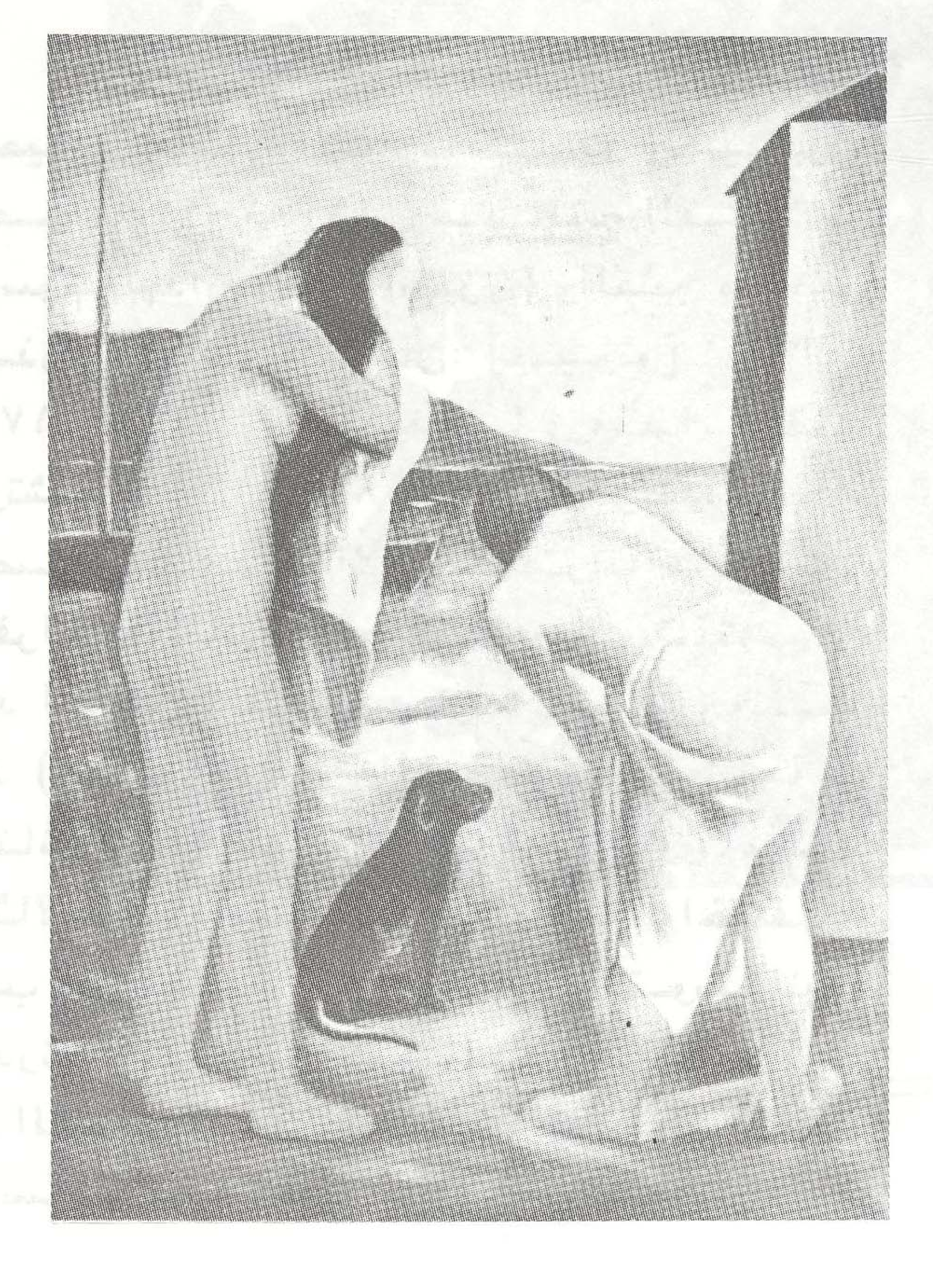
المشيدة سنة (١٠٦٣) وهي من أجمل كنائس هذا العصر، وهي كباقي الكنائس من حيث مسقطها الأفقي الذي يحتوي على أعمدة مرتبطة بعقود مستديرة، وتحتوي على الواجهات على اطارات من الرخام الأبيض والأحمر، وقيمة هذا الأثر الفني تبدو في نسبه العمومية ورشاقة زخارفه المنحوتة بوجه خاص، ثم (برج بيزا) المائل الشهير الذي شيد عام (١١٧٤)، والذي يرتفع إلى ثمانية طوابق بشكله المستدير، أما سبب انحنائه فيرجع إلى خلل في الأساسات.

يعد دير القديس غالغانو، الذي بناه نحو عام ١٢٢٤ رهبان فرنسيون سيسترشيون، أول بناء اعتمد العمارة الايطالية القوطية التي بلغت النضج في في القرن الرابع عشر في أبنية مثل: (كاتدرائيات سيينا) و(فلورنسا) و(دورفييتو) وتنتسب كاتدرائية [دوومو] التي بديء بانشائها في عام (١٣٣٦) إلى الطراز القوطي الفرنسي المتموج الزخارف. ويمثل العمارة القوطية المدنية القصور التي تميزت بأبراجها المشرفة (ذات الشرفات): في سيينا، وفلورنسا [قصر فيكيو]. وفي فيرونا، وبولونيا، وعلينا أن نذكر أن من بين جميع البلاد التي انتشر فيها (الفن القوطي) كانت ايطاليا أقلها ادراكاً له، إن صراحة المنطق، التي هي جوهر هذا الطراز، لم تكن تتفق مع التقاليد الفنية لدى الشعب الايطالي ومع مزاج سلالة ذات طابع عاطفي أكثر منه منطقياً، ومن أكثر الأعمال المعمارية الايطالية القوطية بروزاً [كاتدرائية ميلانو] التي شيدها أول دوق لميلانو عام (١٣٨٥) وهي من أكبر الكنائس في أوروبا، إذ تحتوي على صحن يبلغ طوله (٤٦) متراً وعرضه (١٦) متراً، ويبلغ ارتفاع دعاماته (١٦) متراً، وتحمل تيجاناً منحوتة يبلغ ارتفاعها ستة أمتار ونصف المتر، ثم كاتدرائية [القديسة ماريا دل فيوري] في مدينة فلورنسا، وقد صممت هذه الكنيسة وفق تصميمات المعماري (أرنولفو دي كامبيو)، وتعد من الكنائس الكبيرة الحجم، إذ يبلغ طولها (تسعين متراً) وعرضها (عشرين)، وأخيراً كاتدرائية سيينا، وهي من أعظم وأشهر الكنائس القوطية في ايطاليا، وقد اشترك في اقامتها وزخرفتها جميع فناني (سيينا)، أما فيما يتعلق بفنون اللون فإن نفوذ (الفن البيزنطي) واضح التأثير والسيطرة، فضلاً عن أن تزيينات المحاريب وزخرفتها غالباً ماكان يقوم بها



كامبيلي

كارلوكارا

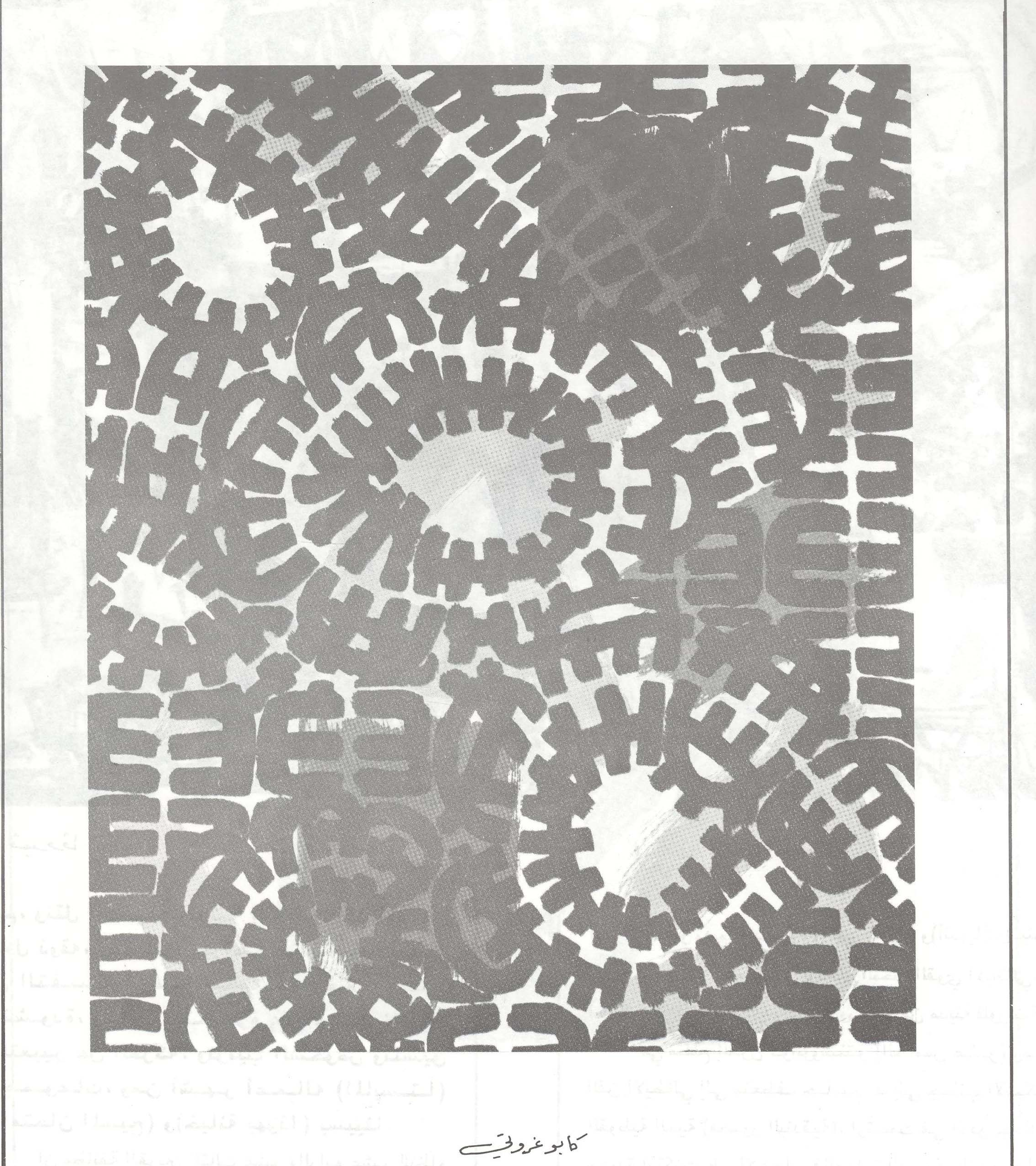


سيفريني

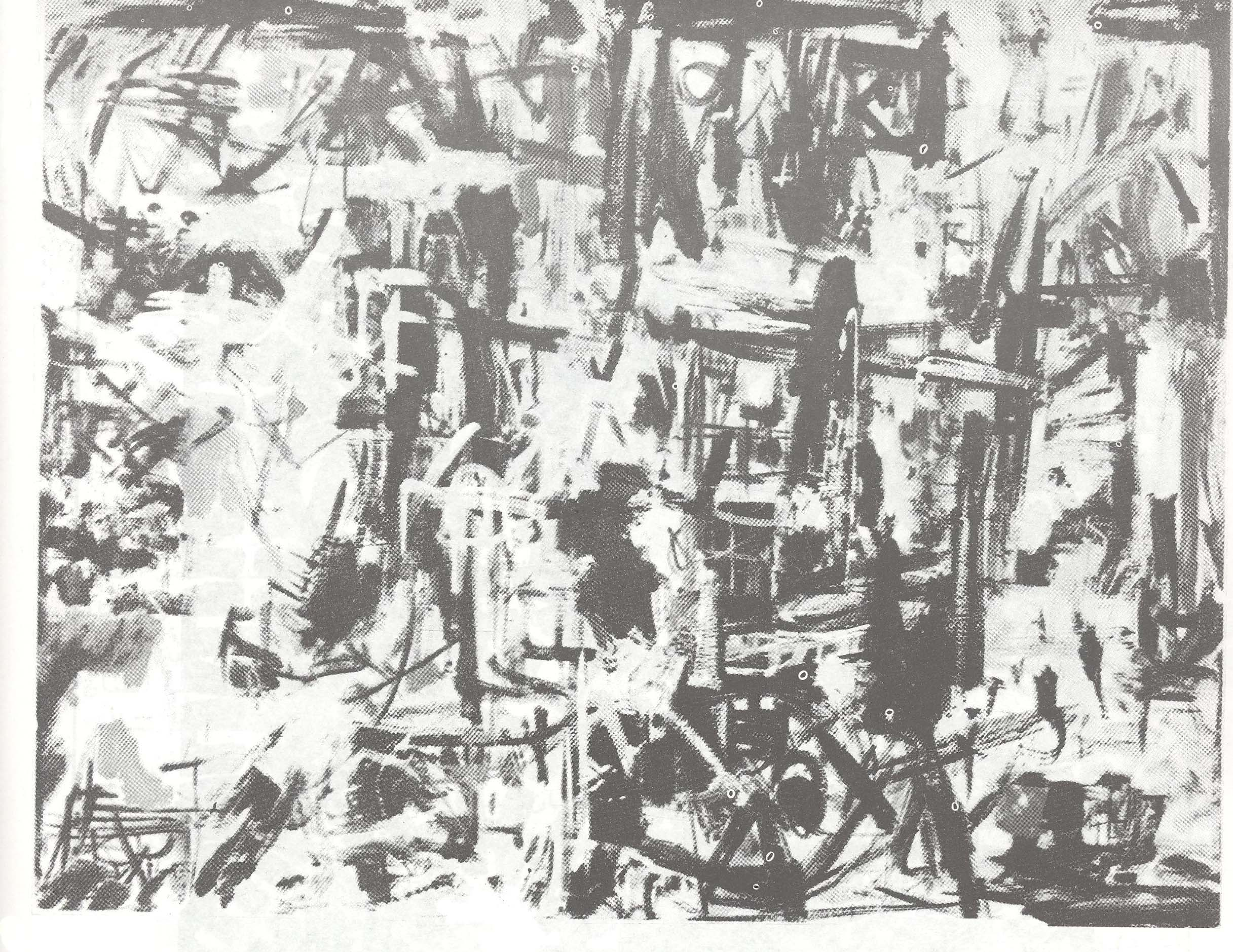
فنانون يونانيون، وقد بلغ الفسيفساء الصقلي آنئذ كمالاً تشكيلياً يتعذر تجاوزه (مونريال، بالرما، تشيفالو). ومن الطبيعي أن تبقى البندقية بحكم موقعها الجغرافي وماضيها على صلة عميقة بالتقليد البيزنطي: [فسيفساء سان مارك].

أما التصوير [الرسم الزيتي] فإن الفنان الوحيد البيزنطي الأسلوب حقاً هو [تشيمابوي] (نحو ١٢٤٠-١٣٠٢)، وقد أنتج العديد من الرسوم الجدارية في (اسيزي) والكثير من صور العذراء. وبشر الفنانان: [جيوتو] (١٢٦٦ - ١٧٣٧) في بادوا وفلورنسا وروما، والفنان [دوتشيو] (١٢٦٠ - ١٣١٨) في سيينا، بانبعاث عصر النهضة، الأول بخبراته في المنظور والفراغ، والثاني بسحر شخوصه وأناقتهم، مما مهد السبيل أمام فكر مدرسة (سيينا) وتفتحه، يعد (جيوتو) من أول الشخصيات العظيمة بين الفنانين الفلورنسيين، فبزغ معمارياً مبدعاً ومثالاً ممتازاً وفسيفسائياً بارعاً، واختلف عن أغلب من خلفوه من الفنانين (التوسكانيين) بقدرته الفذة على اكتشاف ما هو جوهري في فن التصوير، وفي تصوير الشخوص بصفة خاصة، وتنبيه وعينا بالقيم اللمسية، ونقل فن التصوير من فن الرموز إلى فن الوجدان، ومن أشهر أعماله: [العذراء فوق عرشها تحمل الطفل يسوع] بمتحف (أوفتزي) بفلورنسا، وسلسلة صوره الجدارية بكنيسة سانتا كروتشي، ولوحة (معجزة النبع) و(موعظة الطير)، أما الفنان [دوتشيو] فقد توفرت فيه كل ما كانت تتطلبه العصور الوسطى في المصورين، وهو أن يعيد الفنان كتابة قصص المسيح المخلص والعذراء البتول من خلال الكتابة التصويرية، فصور وزاد وأسبغ على ماصوره كل ما كان يستشعره من


برامبوليني



كابو غروكي



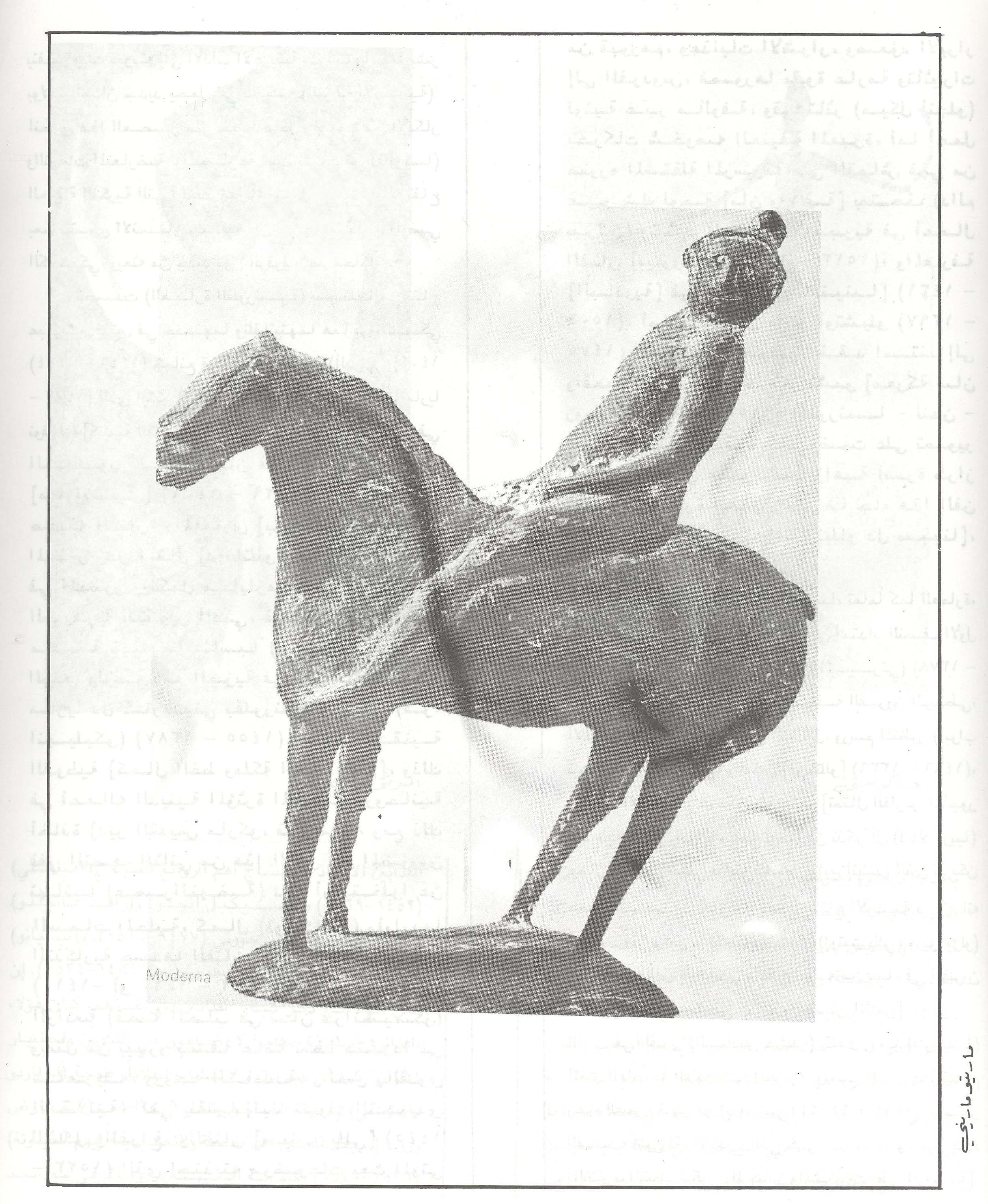
فيدوفا

قيم، ونقل الحقيقة المرئية إلى عين المشاهد من خلال ذوقه، ومخيلته، وبراعته التعبيرية، وأمانته في التفسير، وعمق مشاعره وجلال الفكرة المنشودة، وقدرة متميزة على تمثيل الشكل والتعبير عن الحركة، وترتيب الشخوص وتنسيق المجموعات، ومن أشهر أعماله (المايستا) و(امتحان المسيح) و(خيانة يهوذا) بسيينا.

إن مطابقة القرنين الثالث عشر والرابع عشر للنظام ظلت كحل وسط مابين أسلوب منحوتات توابيت العصور الغابرة الحجرية وبين التكيف مع الأشكال القوطية الفرنسية:

أسرة بيزانو وهم: (نيقولا) و(جيوفاني) و(أندريا) و(نينو) الذين يرجع إليه الفضل في ازدهار النحت القوي الايطالي، و (جاكوبو ديللا كويرشيا) وأندريا أوركانيا من مدينة فلورنسة.

في مطلع القرن كواتروشنتو (الخامس عشر) وصل الفن الايطالي إلى منعطف حاسم، فإلى جانب الأشكال القوطية الحية (قصور البندقية)، ارتسمت في الأفق جمالية جديدة ارتكزت على الإعجاب فالعمارة القديمة، التحمس لها ولما في جعبتها من عناصر تزيينية (الأعمدة والركائز المخددة وزخارف مداخل الأبنية)، في حين استعاد الانسان ثقته

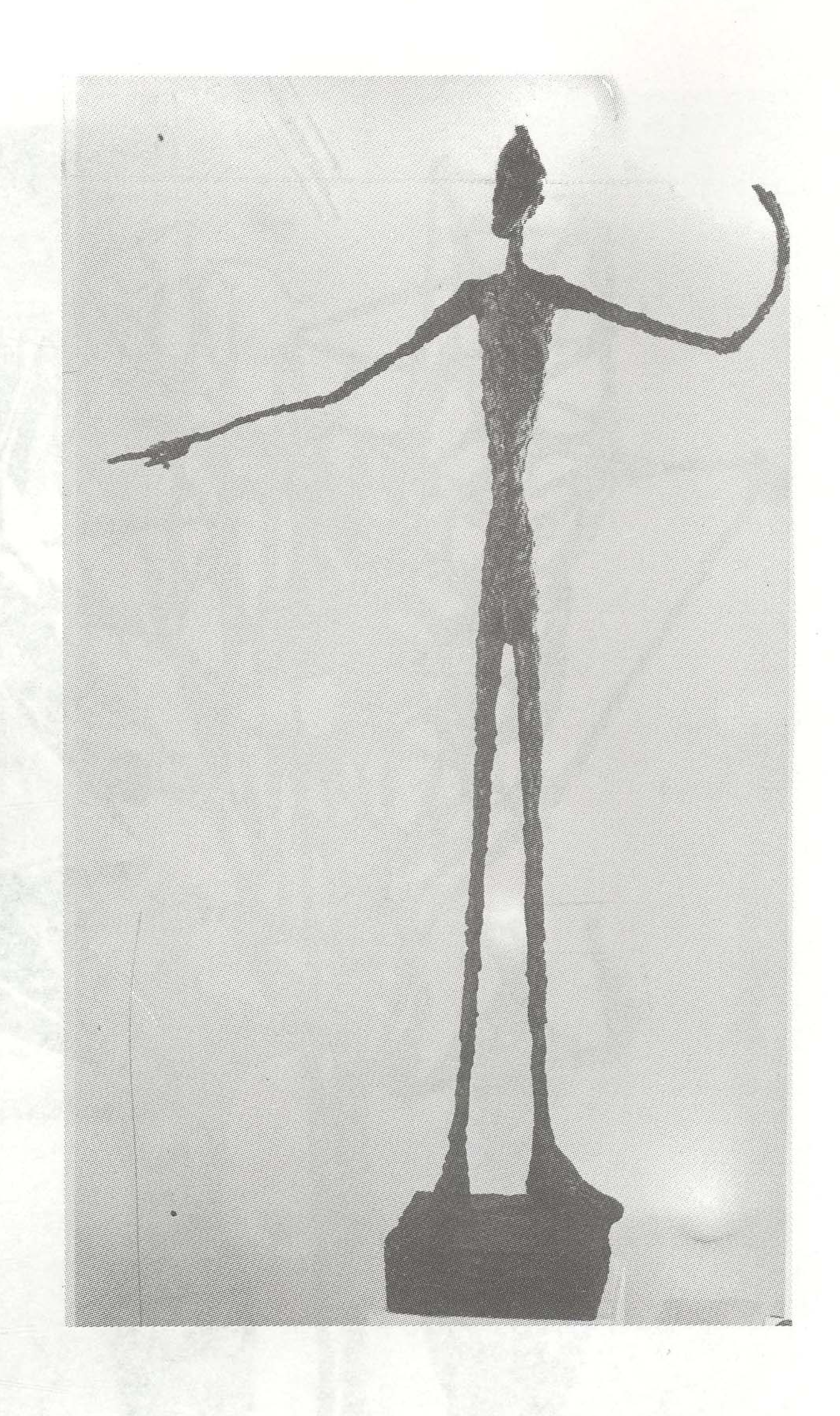

Moderna

بنفسه وذلك بعودته إلى الآداب الاغريقية ودراستها، مما بشر بولادة انسان جديد يحمل في دخيلته (النزعة الانسانية): انطوى هذا العصر على خليط هائل وغريب من الأفكار والنزعات المتعارضة، والمتصارعة حيث نشأت في (فلورنسا) الحركة الفكرية التي أبدعت هذا المذهب المتطلع إلى الارتفاع بمستوى الانسان وعقله عن طريق تقديس الماضي الكلاسيكي، وبعثه من جديد دون الوقوف عند محاكاته.

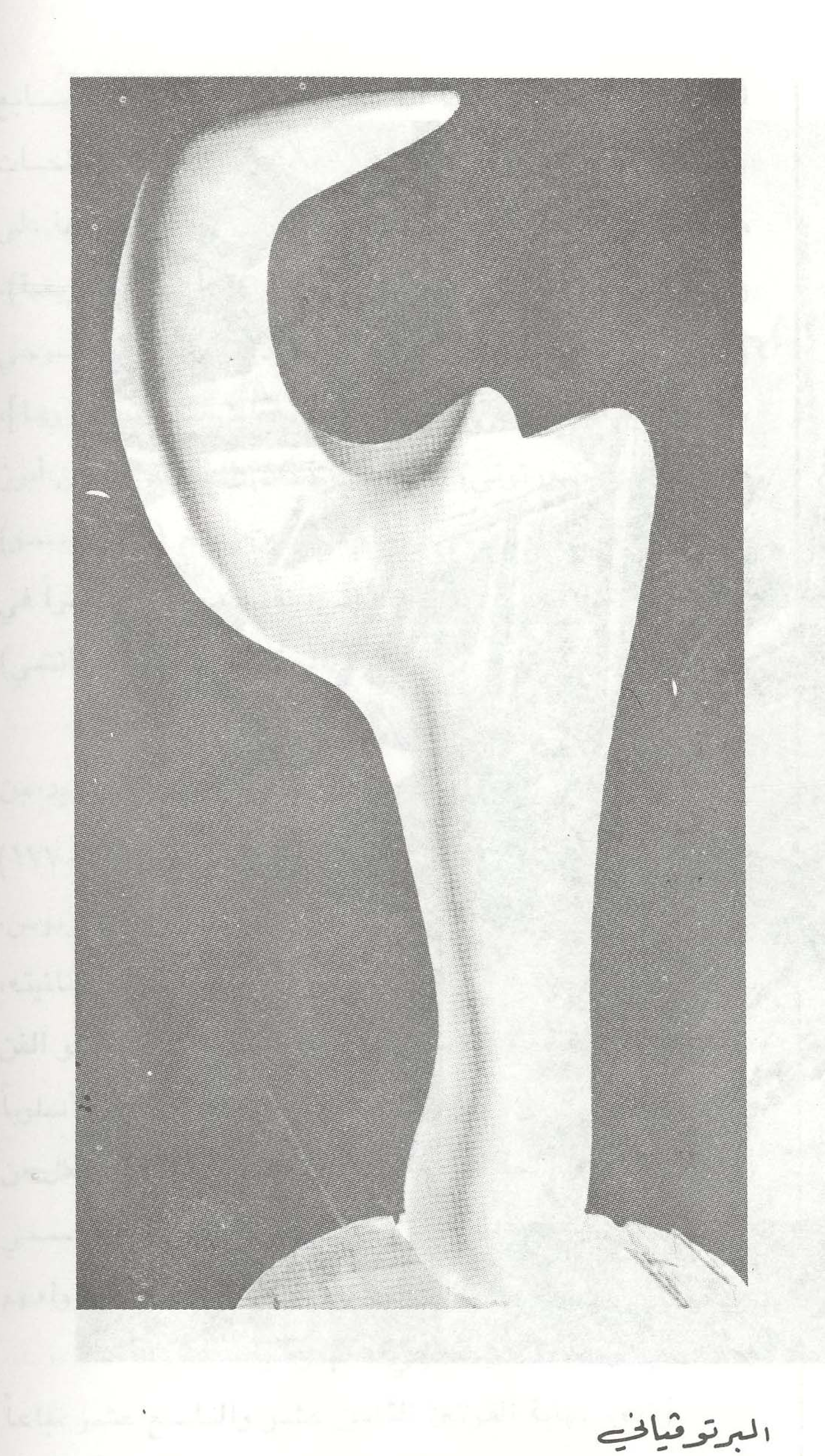
تجسدت (العمارة الفلورنسية) بمجملها في نتاج عبقريتين فذتين في حدسهما وتلقائيتهما هما برونيلليسكي (١٣٧٤ - ١٤٤٦) صانع قبة الكاتدرائية، و(ألبرتي) (١٤٠٤ - ١٤٧٢) الذي ابتكر (قصر روتشيللي) وواجهة (سانتا ماريا نوفيللا) [كنيسة القديسة ماريا الجديدة]، **أما التجديد في التصوير فقد كان في البدء من صنيع [مازاتشيو] (١٤٠١ - ١٤٢٩)، الذي لقن عن صديقه الفنان، والمعماري [برونيلليسكي] قواعد المنظور وعن المثال [دوناتللو] الواقعية، فوجد في المنظور والكتل مايلزمه من العناصر الجوهرية للتكوين الفني، فجاءت شخوصه مجسمة تجسيماً مناسباً (طرد ادم وحواء من الجنة) ولوحة دفع الجزية في كنيسة (سانتا ماريا دل كارميني بفلورنسا)، وبقي (فرا انجيليكو) (١٣٨٧ - ١٤٥٥) امينا للتقنية القوطية [كمال الخط وملكة الخط المنغم]، وذلك في أعماله الدينية المؤثرة المفعمة بروحانية أخاذة [دير القديس ماركو، فلورنسا]، ومع ذلك ففي النصف الثاني من هذا القرن أثر المصورون نهائياً (عصرالنهضة) دون أن يتخلوا عن السمات المحلية، كمال (توسكانيا) وأوابدها التذكارية جسدها الفنان [بييرو ديللا فرانشكا] (١٤١٠- أو ١٤٢٠ - ١٤٩٢) بتحفته الفنية الرائعة (قصة الصلب في سان فرانشيسكو) ويمثل فن بييرو بصفة عامة نمطاً متفرداً في شاعريته، وروحه التأملية، والحس بالقوى العقلانية، التي ينقلها إلينا تناوله التجريدي للشكل والفراغ، والفنان [سينيوريللي] (١٤٤٥ - ١٥٢٣) الذي اجتذبته موضوعات بعث الموتى من قبورهم، وعذابات الأشرار، وصعود الأبرار إلى الفردوس، فصورها بقوة عارمة وتأثيرات لونية غير مألوفة، وقد تأثر (ميكل أنجلو) بحركات شخوصه العنيفة المعبرة، أما أجمل صوره المستقلة المرسومة على القماش فهي من غير شك لوحة [بان والالهة] بمتحف (دالم ببرلين) وتمثلت العذوبة الأومبرية في أعمال الفنان [بيروجين] (١٤٥٠ - ١٥٢٣)، والمعرفة [البادوية] في أعمال [مانتينيا] (١٤٣١ - ١٥٠٦). أما بخصوص باولو أوتشيلو (١٣٩٧ - ١٤٧٥)، ذي الطبع المتفرد فقد استند إلى واقعية لا تنفي خبرات مازاتشيو [معركة سان رومانو] (١٤٥٦-١٤٥٨) (فلورنسا - لندن - باريس)، أما البندقية فقد أضفت على تصوير القرن الخامس عشر سمة زاهية أسرة طراز العهود الغابرة العذبة التي ما جاء هذا الفن لولاها [كارباتشيو]، [انتونيللو دل سيينا]، أسرة [بلليني].**

وجد النحت أساتذته في فلورنسا، تماماً كما العمارة، وتوكدت فيها موهبتان متكاملتان على امتداد النصف الأول من القرن الخامس عشر: الفنان (جيبرتي) (١٣٧٨ - ١٤٥٥)، الذي ظل مرتبطاً بثقافة القرون الوسطى، الاختصاصي في صنع نماذج التماثيل، ورسم المنظور (أبواب بيت العماد البرونزية)، والفنان [دوناتللو] (١٣٣٦ - ١٤٦٦)، الشديد الاعجاب بالقدماء وواقعيتهم [تمثال الفارس المأجور غاتاميلاتا في بادوا]، وعلينا أيضاً أن نذكر آل (ديللا روبيا) عمال الفخار المطلي بالمينا الفنيين، و(بيزانيللو) الذي لم يكن مصوراً فحسب بل كان من أعظم صناع الأوسمة في زمانه أيضاً، و(فيروكيو) معلم (ليوناردو) و(بوتيشيللي) و(بولايولو) الذي أعاد للفن الجنائزي ماكان عليه من بهاء في القرون الوسطى [قبور سيكستي الرابع واينوسان الثامن].

في القرن (السادس عشر) خلفت روما (فلورنسا) لتغدو العاصمة الفنية لشبه الجزيرة، ونصب البابوات أنفسهم رعاة للفنون، فها هو (برامانتي) (١٤٤٤ - ١٥١٤)، مبتكر الفسحة الموزونة، الإيقاع التي كثر استخدامها من بعده [التناوب المنتظم للكون والركائز والمشكاوات على الواجهة].



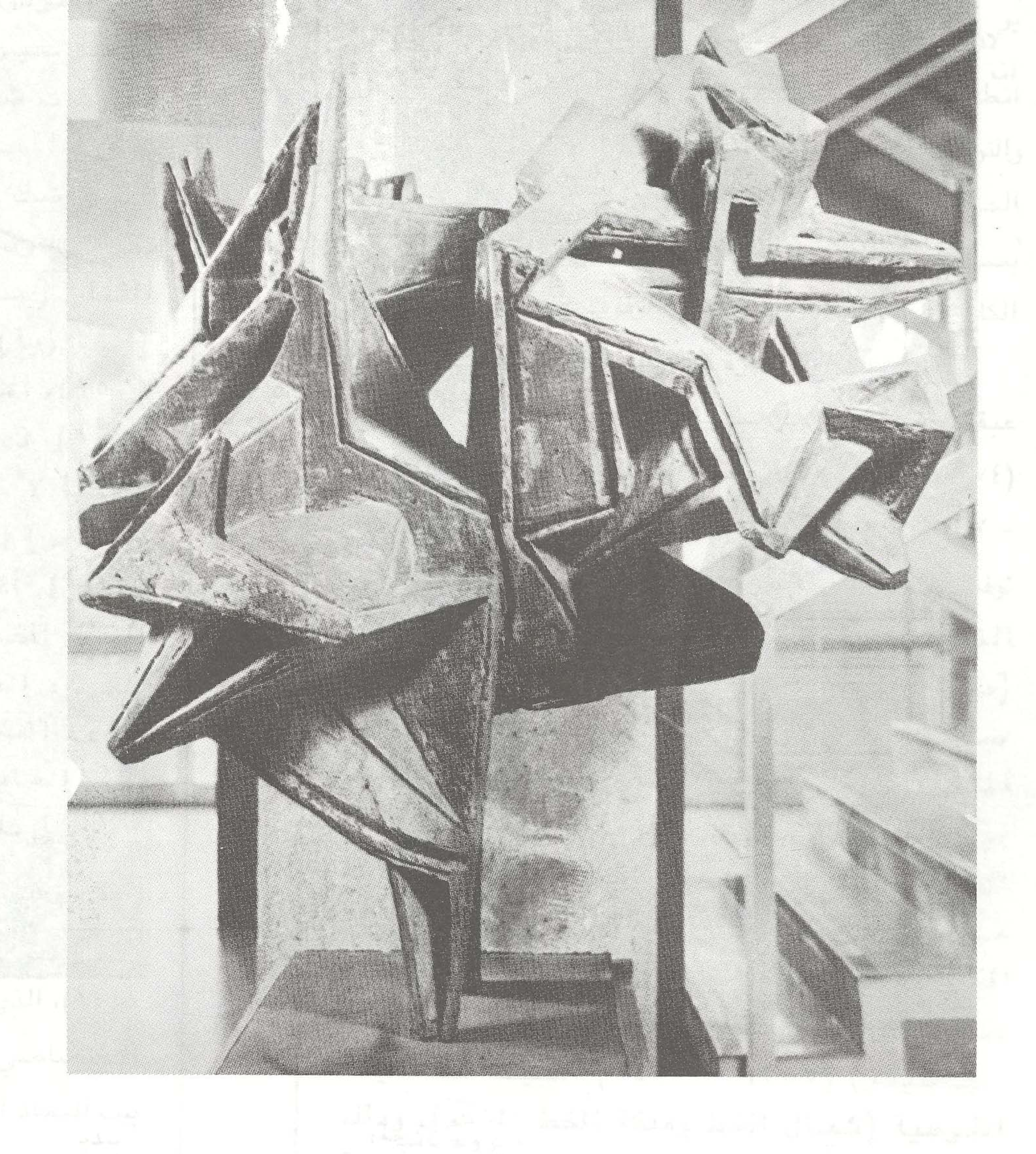
جياكوميتي



البرتو ڤياني

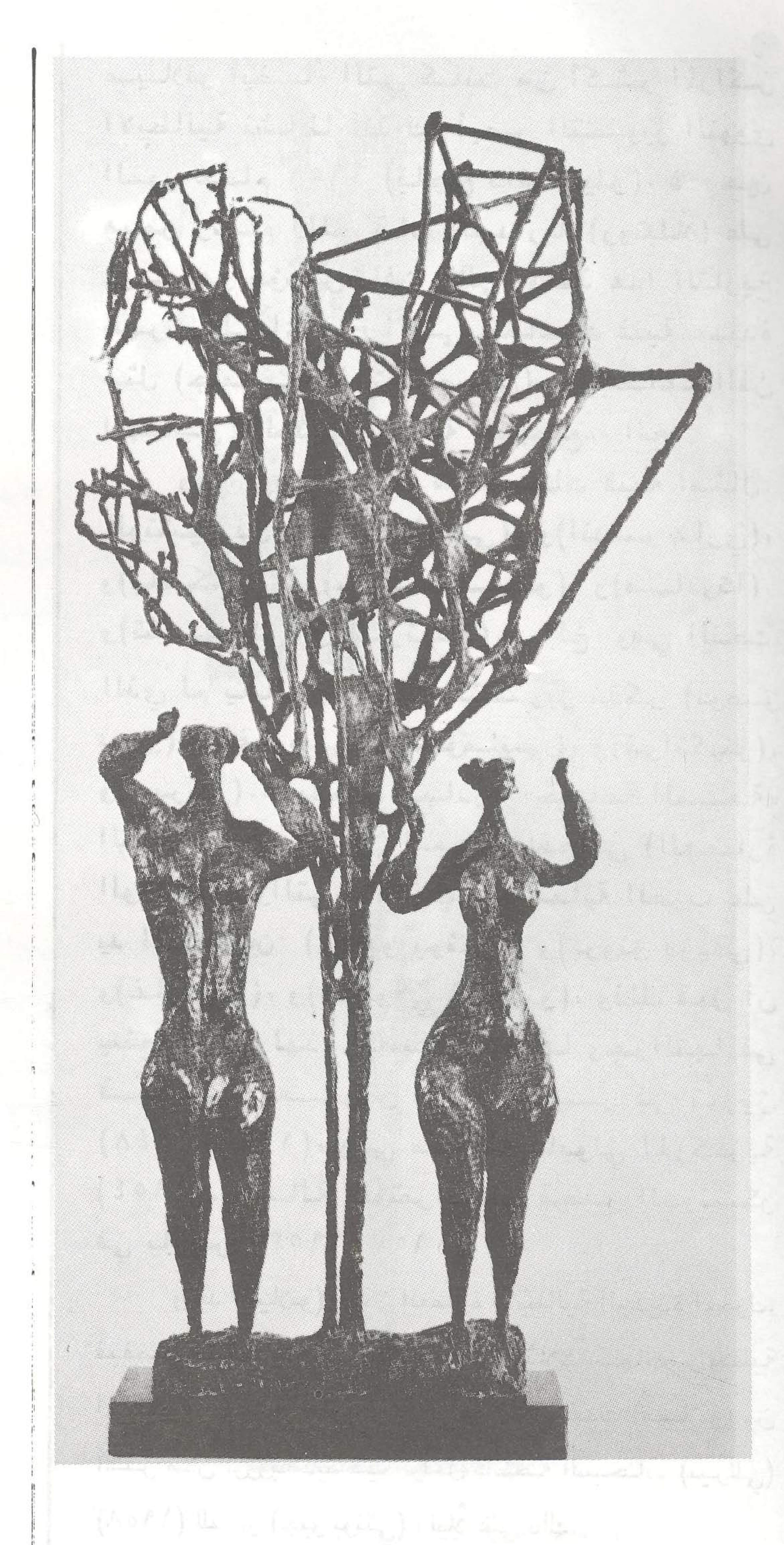
يغادر (ميلانو) ويتوجه إلى (روما) ليجهز مدينة (تيمبيوتو) الباوبوية وبلاط بلفيديري، في (الفاتيكان) قبل وضع مخطط كنيسة (القديس بطرس) فحال موته دون اتمام هذه التحفة الفنية الرائعة، وبدا (رافائيللو) و(ميكيل آنجيلو) (١٤٧٥-١٥٦٤) من أكثر متتميه أمانة، ومع ذلك فإن المخطط الأولي الذي صممه هذا الفنان قد غير، وانتشر أسلوب (القرن السادس عشر) على كامل شبه الجزيرة واشع، فتأثر به جاكوبو سانسو فينو في البندقية وباللا ديو في فيسانسا، أما في (روما) فقد أدخل فينيولي أسلوباً سمي لاحقاً بـ [الجزويت - اليسوعي] (كنيسة اليسوع)، وفي التصوير ساهم عدد من

الفنانين الأفذاذ في انتاج أهم الروائع الفنية: (دافينتشي) (١٤٥٢-١٥١٩) و(ميكيل انجلو) و(رافائيللو) (١٤٨٣-١٥٢٠)، وجيورجيوني (١٤٧٧-١٥١٠)، و(تيسيانو) (نحو ١٤٩٠-١٥٧٦) و(كوريجيو) (نحو ١٤٨٩-١٥٣٤). إن نحن اتينا على ذكر كبار الفنانين دون غيرهم، كان هؤلاء الفنانون أساتذة عظاماً لا يضاهون في التكوين واختيار الألوان، كما أن عبقرياتهم لا تتشابه اطلاقاً، فلوحة (ليوناردو دافنتشي) (عذراء الصخور نحو ١٥٠٦-١٥٠٨) تتعارض ورؤيا (ميكل آنجلو) الدرامية والنصبية (يوم الدينونة) (١٥٣٦-١٥٤١) (كنيسة السيستين، روما)، في حين نجد



امبرتو ماستروياني

(رافائيللو) في تزيينه لمقصورات الفاتيكان وحجراته يتطابق بانسجام مع الصفاء الكلاسيكي ونضارته، أما (تيسيانو) تلميذ (جيورجيوني) الشهواني فقد كرس فنه للجمال الأنثوي عبر انضباط في تصوير الوجوه، لعبت البندقية بعد تأخر ليس بالطويل دوراً هاماً بفضل اندفاع (تنتوريتو) الخلاق (١٥١٨-١٥٩٤). وأناقة (فيرونيز) الفاخرة (١٥١٨-١٥٩٤) وبشكل متواز مع هذا التطور الفني انتشر تيار [تكلفي] مجسداً بالفنان (بارميسان) (١٥٠٣-١٥٤٠)، وينتمي إلى هذا التيار الفلورنسيان (برونزينو) و(بونتورمو) في التصوير، و(يوليوس رومان) في العمارة (قصر الته في مانتوي)، أما النحت فقد هيمن عليه بمواهبه النادرة الفنان العملاق (ميكل انجلو) صانع تمثال داوود (فلورنسا)، وتمثال موسى الشهير (سان بيير في اليانس، روما)، وتمثلت التكلفية في أعمال (جان بولوني) (عطارد، بارجيللو)، وفيما بين القرنين السادس عشر، والسابع عشر، اشتهرت شخصيات فنية ضليعة مثل: (الفنان كارافاجيو ١٥٧٣-١٦١٠)، الذي ابتكر طريقة التضاد المسرحي - الدرامي، وامتد تأثيره إلى أوربا (القديس متى والملاك)، (برلين، توبة القديس بولص، روما)، وأسرة (كاراكي)، التي أسست في منطقة (بولونيا) مدرسة كانت في الأصل المدرسة الاصطفائية الاكاديمية (سقف قاعة فارنيزي، روما)، وخلال فترة ازدهار النزعة (التكلفية) نشأ قرب نهاية القرن السادس عشر تطور فني سمي بالباروك، وأصل الكلمة



ليوسيانو مينغوزي

مشتق من كلمة (باروكو) البرتغالية ومعناها اللؤلؤة الخام، وهو طراز وثيق الصلة بالظروف الدينية والاجتماعية والسياسية مسرحي الطابع ومثير للوجدان، امتدت (فترة الباروك) الايطالية طيلة القسم الأعظم من القرن السابع عشر، والفنان (برنين) (١٥٩٨-١٦٨٠) المهندس والنحات والمصور هو معلم الجمالية الجديدة التي ساهم بفرضها على روما (صف أعمدة القديس بطرس، نبع الأنهر الأربعة)، وتجلى (بورومیني) بمخيلته التي استبد بها التأثير المسرحي والأجواء الغريبة [كنيسة سان اييس ديللا سابيانس، روما]، و(بيير دي كورتوني) (١٥٩٦-١٦٦٩) الذي كان من أبرز المصورين والمعماريين في روما، في حين رسخ (الأب بودسو) (١٦٤٢-١٧٠٩)، في الجيل الثاني، نفسه معلماً ماهراً في رسومه الخداعة التي تعطي وهم الحقيقة (سان اينياتشي) روما، ١٦٨٥.

شهد القرن الثامن عشر تطوراً موازياً للعديد من التيارات الفنية، ففي البندقية زين تيوبولو (١٦٩٦-١٧٧٠) بالرسوم الجدارية والزيتية القصور والكنائس (الفردوس، قصر دوكال، البندقية)، ان توهج مواده وبهرجتها، وغنائيته، وتلوينه البهج، جعلت منه أحد ممثلي طراز الروكوكو الفن الارستقراطي الذي تميز بافراطه في الشغف بالأناقة أسلوباً وموضوعاً، ويعد تتمة للباروك ومرحلته الأخيرة، ودشن كل من (كاناليتو) و(غواردي) (١٧١٢-١٧٩٣) نوعاً فنياً سمي (رسامو مناظر المدينة). وفي أعمالهم يبررون مؤكدين ولعهم بالتفاصيل ودقة المنظر المديني الطبغرافية.

وتعود نهاية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تباعاً إلى الكلاسية الجديدة التي يمثلها أكثر الفنانين تميزاً النحات (كانوفا) (١٧٥٧-١٨٢٢)، وإلى الرومانسية التي تزامنت مع تشكل الوحدة الايطالية، ولكن هذه المدرسة لم تقدم لنا أي عمل إيطالي ذي شأن، ثم أعقبها مباشرة المدرسة (الحقائقية)، التي تمثلت في شخص المصور (جيوفاني فاتوري) (١٨٢٥-١٩٠٨) بشكل خاص، والذي ابتكر تأليفاً لا يخلو من الشاعرية، وقد كان هذا الفنان العضو الرئيسي في جماعة الـ «الماكيائيولي»، التي ولدت في فلورنسا حوالي (١٨٥٠-١٨٦٠) وحافظت على نشاطها حتى عام (١٨٨٠) وتميزت هذه الحركة وهي من أكثر الحركات أهمية في فن القرن التاسع عشر الايطالي، بواقعية وضاءة مفعمة بالجاذبية والوضوح وقد طبقت في رسم المناظر الطبيعية بشكل خاص،

ضمت هذه المدرسة العديد من الفنانين التوسكانيين الذي خاضوا صراعاً فنياً لم ينفصل يوماً عن جو الـ «ريزورجيمنتو» السياسي والروحي.

ولد الفن الايطالي الحديث في عام (١٩١٠) وسعى كل من الفنانين (سيفريني) و(باللا) و(كارا) في التصوير، و(بوكتشيوني) في النحت، إلى ادخال الأشكال الحية في نتاجهم، فأسس (مارينتي) المدرسة المستقبلية المعاصرة للتكعيبية الفرنسية، ومع ظهور البيان في عام (١٩١٠) كانت هذه المدرسة قد قطعت شوطاً بعيداً في التعبير عن ديناميكية الحياة الحديثة وعن الحركة، وجلب إليهما المعماري (سانتيليا) مخططاته الشاعرية حول «مدينة المستقبل»، وابتكر [جيورجيو دي كيريكو]، في الفترة نفسها، والمولود عام ١٨٨٨ (التصوير الميتافيزيقي) الذي انتسب إليه كل من (كارا) و(جيورجيو موراندي) (١٨٩٠-١٩٦٤) المجدد في تصوير الطبيعة الصامتة، وذلك في اقحامه للأشكال في جو مخلخل ومبسط، أما (موديلياني) (١٨٨٤-١٩٢٠) هذا الفنان المتفرد الذي يتعذر تصنيفه، فقد وجد في (المونبارناس) الجو الذي استحوزه حتى وفاته، وكان للفن التجريدي رائده في شخص الفنان (مانييلي) الذي كان له أثر كبير وبخاصة بعد الحرب، كانت الفاشية، على الرغم من الانجازات الجليلة الضخمة في العمارة، عهداً جامداً أخمد انطلاقة الفنون التي لم تسترد حياتها إلا فيما بعد الحرب.

وناهضت جماعة (فرونتي نووفو دل آرتي) ١٩٤٦ تياراً واقعياً كان يمثله في التصوير (غوتوزو) وفي النحت (مانتسو) و(مارينو ماريني)... بتيار تجريدي يدور في قطبه (سانتومازو)، و(بيروللي)، و(آفرو)، و(كريبا)، و(كوبورا)، و(تووكاتو)، و(موريني)، و(فيدوفا) في التصوير، و(ماستروياني) و(مينغوتسي) و(كونزاكرا) في النحت.

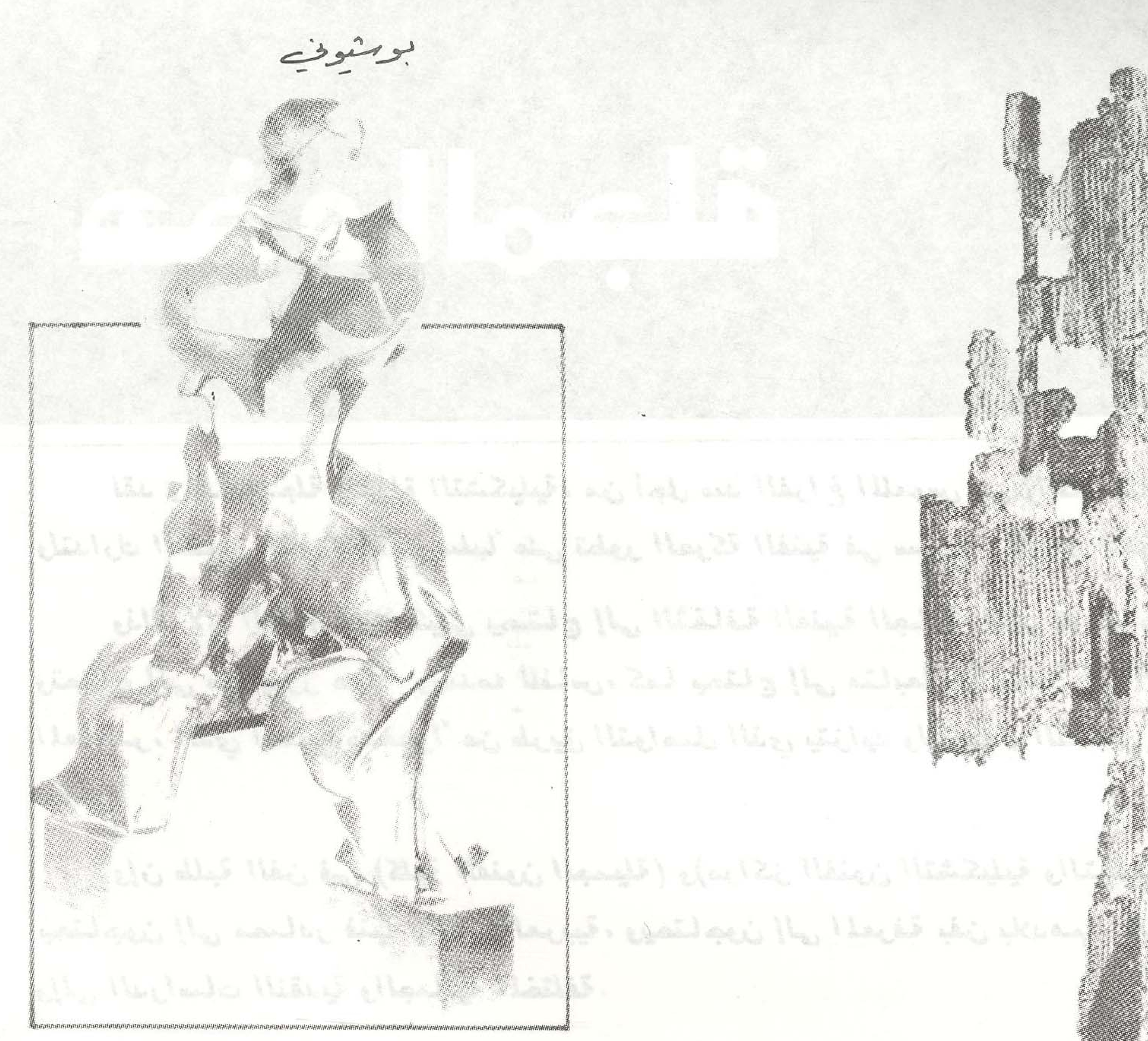
أما عام (١٩٥٢) فقد كان عاماً فاصلاً لفن مابعد الحرب الايطالية، وذلك بظهور شخصيات فذة في تورين، وفي روما بخاصة أمثال (كابو غروسي) و(بوري).. وفي ميلانو (فونتانا) (١٨٩٩-١٩٦٨) مؤسس المدرسة الفضائية وفي ميلانو أيضاً، التي كانت من أكثر المراكز الايطالية نشاطاً آنذاك. أبصر التصوير النووي النور عام ١٩٥١ (باجج دانجيلو)، في حين هيمن رسام الملصقات الجدارية (روتيللا) على روما وهو مؤسس الفن الآلي، ومنذ هذا التاريخ ظهرت على المسرح الفني جماعات فنية عديدة مثل (جماعة الفن البصري)، و(جماعة الفن الهندسي) الجديد وجماعة التجميع.. الخ.

ومع بروز أسماء شخصيات فنية أمثال: (لوتشيو دل بتسو) و(آدمي)، و(اندسو ماري)، و(باسكالي)، و(بستليتو)، و(مادوتا)، و(تشيرولي) و(بيرتيني)... الخ. وفي النحت الذي لم يعالم معاملة التصوير نذكر (بوصو دورو)، و(غاريللي) و(سومايني)، و(فرانكينو)، و(ميركو).. وبفضل مبادرة «جماعة السبعة» الفعالة نشأت ابان العهد الفاشي (العمارة الوظيفية) والتي ازدهرت منذ نهاية الحرب على يد المماريين: (جيو بونتي)، و(برونو دزيفي)، و(غارديللا)، و(ففكوكي فيفانو)، وذلك قبل أن يمنح نيرفي لهذه العمارة جلالها وجزالتها في قصر المعارض الشهير في تورين (١٩٤٨-١٩٤٩)، وفي محطة نابولي المركزية (١٩٥٤)، وصالة المؤتمرات في قصر اليونسكو في باريس (١٩٥٣-١٩٥٧).

وتعد (ميلانو) مركز العمارة الايطالية الجديدة المحرك فبفضل متحف الحضارة، ومعرض الثلاث سنوات، والعقلية المغامرة، ورعاة الفنون والآداب والعلوم، غدت (ميلانو) من أكثر مدن أوروبا ديناميكية، ولعل ناطحة السحاب (بيرللي) (١٩٥٨) للفنان (جيو بونتي) دليلاً على ذلك.

يتجلى الفن الايطالي في أيامنا هذه في النظم التقليدية [عمارة وتصويراً ونحتاً وزخرفة]، كما يتجلى في الوسائل اليومية [السيارات والملابس وأدوات الاستعمال المنزلي]، واحتلت التلاؤمية الجمالية مكانها المرموق (معرض السنتين في ريميني ومعرض الثلاث سنوات في ميلانو)، وذلك بفضل (جيو بونتي) و(ماركو دزانوسو) و(جوي ككولومبو) و(غاي أولينتي) وقد شهدت الفترة ١٩٧٥-١٩٧٦ تحول

بوشيوني





ماريو نغري



امبرتو ميلاني

الفنانين إلى الجماهير العريضة، وتميزت أيضاً بارتقاء عدد كبير من النساء، كما اتسمت، على مستوى التعبير ، بتطور التصوير الضوئي والفن التصويري والفن الحركي العفوي الذي ينخرط في عداده عدد من الفنانين الايطاليين الكبار.